

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA



KATEDRA ČINOHERNÍHO DIVADLA

Herectví činoherního divadla

**Talent jakožto důležitá složka hereckého projevu
a možnosti jeho kultivace**

Diplomová práce

Autor: Tomáš Havlínek

Vedoucí práce: doc. Mgr. Milan Schejbal

Oponent: MgA. Tomáš Pavelka

Datum obhajoby: 19. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY



DEPARTMENT OF DRAMATIC THEATRE

Authorial Acting

**Talent as an important component of dramatic
expression and the possibilities for its cultivation**

Master's Thesis

Author: Tomáš Havlínek

Supervisor: doc. Mgr. Milan Schejbal

Opponent: MgA. Tomáš Pavelka

Date of exam: 19-09-2016

Academic degree: MgA.

Prague 2016

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou magisterskou práci na téma:

Talent jakožto důležitá složka hereckého projevu a možnosti jeho kultivace

1. Vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedených pramenů a literatury.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 2016

.....

Tomáš Havlínek

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval svým přátelům, spolužákům a kolegům, kteří mne po celou dobu studia i během psaní diplomové práce podporovali. Velké poděkování patří všem pedagogům DAMU. Jmenovitě panu Michalu Pavlatovi za cenné profesní i životní rady a také za možnost jej sledovat na jevišti, což byla a je pro mě velká škola. Poděkování také patří paní Miroslavě Pleštilové, mimo jiné za energii, kterou do nás vkládala. A nesmím a nechci zapomenout poděkovat svému vedoucímu práce a současně vedoucímu ročníku panu Milanu Schejbalovi, na kterého jsem se mohl vždy obrátit s radou či prosbou. Ať to bylo na bázi profesní, ale také osobní. Největší dík patří mé rodině. Děkuji mé sestře Tereze za to, že mi byla vždy uměleckým vzorem. Nejvíce děkuji mé mamince za to, že mě celá studia podporovala, a to jak po psychické stránce a motivační stránce, tak i po stránce finanční. Bez těchto dvou žen bych nikdy neměl možnost dělat to, co jsem si vždy nejvíce přál.

Abstrakt

Talent jakožto důležitá složka hereckého projevu a možnosti jeho kultivace

Diplomová práce se zabývá problematikou hereckého talentu a nastiňuje možnosti jeho kultivace, která je autorem chápána jako klíčový předpoklad pro umělecký vývoj a profesní růst. Téma talent je nejdříve podrobena teoretické analýze prostřednictvím definování souvisejících pojmů a jejich vzájemných vztahů. Jádrem práce je pohled na téma talent optikou začínajícího herce, kdy pojem talent je na konkrétních příkladech uveden do souvislosti s hereckou profesí a jejími specifiky. Cesty vedoucí k rozpoznání a kultivaci talentu jsou popisovány na konkrétních příkladech z hereckého života autora, od prvních zkušeností s jevištěm přes studium na DAMU až po zkušenosti z profesionální praxe. Práce se dále zaměřuje i na otázky posuzování a hodnocení hereckého talentu, přičemž se snaží i o výraznou sebereflexi.

Klíčová slova: talent, talentovaný, nadání, nadaný, vloha, dispozice, schopnosti, herectví, činohra, divadlo, divadelní představení

Abstract

Talent as an important component of dramatic expression and the possibilities for its cultivation

This thesis deals with the theme of actor's talent and outlines the possibilities for its cultivation, which is perceived by author as the key basis for artistic progress and professional growth. The theme of talent is first subdued to theoretical analysis through defining coherent terms and their interaction. The core of the thesis is survey the theme with eyes of young actor, the theme of talent is shown on the specific examples in connection in the acting profession and its specifics. Ways leading to the identification and cultivation of talent are described with help of specific examples from the career of the author, starting with first stage experience via his studies at the Academy of Performing Arts up to professional practice experience. The further target of the thesis is to concentrate on the assessment and evaluation of actor's talent while attempting even a significant self-reflection.

Keywords: talent, abilities, aptitude, capability, endowment, facility, faculties, skills, drama, dramatic art, acting, performing, theatre, theatre performance

Obsah

1	Úvod	7
2	Obecný úvod do problematiky	8
2.1	Talent – původ a význam slova	8
2.2	Definice talentu	8
2.3	Talent z hlediska psychologie	9
2.4	Výklad souvisejících termínů	10
2.4.1	Vlohy	10
2.4.2	Nadání	10
2.4.3	Schopnosti	11
2.4.4	Genialita	12
2.4.5	Představitost a fantazie	12
2.5	Základní druhy nadání	13
2.5.1	Logické nadání	14
2.5.2	Rétorické dovednosti	14
2.5.3	Prostorová představitost	14
2.5.4	Tvořivost	15
2.5.5	Praktické nadání	15
2.5.6	Pohyblivost a koordinace těla	15
2.5.7	Hudební nadání	16
2.5.8	Sociální kompetence	16
2.6	Talent a dědičnost	16
3	Herecký talent	18
3.1	Má cesta k herectví	18
3.1.1	Dětství – vlohy, nadání, talent	19
3.1.2	První seriózní zkušenosti s herectvím	20
3.1.3	Příprava na talentové zkoušky a jejich průběh	22
3.1.4	Studium na DAMU	23
3.1.5	První práce v profesionálním divadle	26

3.1.6	DISK – angažmá na zkoušku	28
3.1.7	Absolventská role	29
3.1.8	Období s velkým O – poslední ročník	32
3.1.9	Angažmá	34
3.1.10	Další zkušenosti – televize, film, rozhlas	37
3.2	Hodnocení hereckého talentu a uměleckého výkonu	39
3.3	Mé silné a slabé stránky	40
4	Herecký talent a jeho kultivace	42
4.1	Složky hereckého talentu a jejich kultivace	42
4.1.1	Hlas a mluva, jevištní řeč	42
4.1.2	Orientace v textu, paměť	43
4.1.3	Hudební talent	44
4.1.4	Pohybový talent	44
4.1.5	Motorické schopnosti a umění ovládat řeč těla	45
4.1.6	Výbava mimických a výrazových prostředků	46
4.1.7	Schopnost práce s vlastními emocemi	46
4.1.8	Představitivost, fantazie	47
4.1.9	Orientace v prostoru	48
4.1.10	Umění improvizace	48
4.2	Další faktory, jež ovlivňují rozvoj talentu	49
5	Závěr	50
6	Seznam použité literatury	51
6.1	Knižní publikace a odborné práce	51
6.2	Internetové zdroje	52

1 Úvod

Má diplomová práce se věnuje tématu „talent“. Talent jako složka hereckého projevu a herecké výbavy, o které si myslím, že je pro každého herce nezbytná. Nebo vlastně povinná? Talent se herce bezprostředně týká, každý herec o něm celý život přemýšlí. A také slýchává od ostatních. Je to téma podle mě dost ošemetné nebo řekněme choulostivé. Stále se všude dokola omílá, ale nelze jej měřit, vážit nebo počítat. Proto jsem si položil otázku: „Co to vlastně talent je?“ a „Jak jsem na tom já?“

„Mělo by to být něco o tobě, něco co se tě přímo týká“, říkal jsem si při výběru svého tématu pro diplomovou práci. Celá studia mne provázelo posuzování mého talentu. Slovo talent bylo skloňováno ve všech pádech – „že jsem talentovaný“, „jak jsem talentovaný“ a podobně. Proto jsem se rozhodl svou diplomovou práci věnovat talentu, a mít tak možnost talent lépe poznat, prozkoumat a něco o něm zjistit. Budu psát o rozpoznání talentu v sobě, seznámení s talentem, rozvíjení talentu, umění s talentem pracovat. Do tématu zahrnu i teoretickou pasáž, ve které vysvětlím, jak s talentem souvisí vlohly, předpoklady, nadání, dědičnost atd. Také se pokusím definovat všechny nezbytné předpoklady pro úspěšný výkon herecké profese.

Když se mě kolegové a ostatní lidé ze začátku ptali, jaké jsem si zvolil téma, nechtělo se mi odpovídat a přemýšlel jsem, jako to rozumně vysvětlit. Jejich reakce se totiž dají shrnout do věty: „To budeš psát jako o tom, jak jsi dobrej a talentovanej?“ Ne, o to mi samozřejmě nejde. Mým názorem je to, že mít talent není nic zas tak výjimečného. V každém z nás se ukrývá jakýsi talent, nadání či předpoklad. Někdy je talent vidět více, jindy méně. Někdy je hojně rozvíjen, jindy méně nebo vůbec. Někdy se člověk vůbec nedozví, kupříkladu shodou okolností nebo životních událostí, že měl nadání pro to, stát se například lékařem. V tom nejlepším případě je člověk schopen talent nejen objevit a rozvíjet, ale i kultivovat a „pečovat“ o něj. A právě o tom je má práce.

2 Obecný úvod do problematiky

V mé práci se pokusím prozkoumat talent jako složku každé umělecké profese – v mém případě profese činoherního herce. Myslím si, že talent je nezbytný předpoklad pro práci každého herce. Bez talentu není herec hercem, resp. dobrým hercem. O tom asi není pochyb. Než se zaměřím přímo na talent herecký, rád bych v této kapitole vysvětlil, co to vlastně talent je. Jak je popisován, kde se v člověku bere a jak s ním souvisejí pojmy jako nadání, vlohy, dispozice, schopnosti a další. Také jsem si položil otázky: Je talent totéž co nadání? Jaké jsou druhy talentu? Je talent dědičný?

2.1 Talent – původ a význam slova

Zadal jsem slovo „talent“ do různých encyklopedických slovníků. Zjistil jsem, že slovo talent je řeckého původu (z řeckého talanton) a překlad slova zní „hřivna“. Významy jsou dva: Je to buď starověká jednotka hmotnosti a peněžítá jednotka – odsud pochází třeba název současné měny Ukrajiny Ukrajinská hřivna – nebo, a to nás zajímá, talent ve smyslu schopností. Internetový slovník Wikipedie označuje talent jako druhý stupeň rozvinutí schopností, přičemž první je nadání a třetí je genialita.

2.2 Definice talentu

Pochopil jsem, že talent je vykládán jako mimořádná vrozená vloha, vysoké nadání nebo jako mimořádně rozvinutá úroveň schopností člověka. Jde o to, že talentovaní lidé mají schopnost dělat určitou činnost lépe než je průměr. Různí lidé mají talent v odlišných oblastech. Proto rozlišujeme např. matematický talent, talent pro přírodní vědy, hudební talent, výtvarný talent, pohybový talent, talent pro vynikající sportovní výkony, manuální talent nebo mimořádnou zručnost. Na talent se můžeme podívat i z jiného hlediska: člověk může mít talent organizační, analytický, nebo talent pro práci s lidmi.

Každá profese vyžaduje jiný talent a často je nutné mít více talentů najednou. Například zlatník musí být nadprůměrně manuálně zručný a výtvarně nadaný, aby vyrobil

šperky. Pokud ale své výrobky zároveň prodává v klenotnictví, musí mít talent obchodní a talent pro komunikaci s lidmi.

Talentovaní lidé dokáží společnost posouvat kupředu, zvyšovat přidanou hodnotu a vyhrávat konkurenční boj.

Nás bude zajímat talent pro vykonávání uměleckých profesí, ve kterých se snoubí více vrozených vloh. Mezi umělecké profese samozřejmě řadíme i herectví, které je předmětem mého studia a mým současným povoláním. Myslím si, že v této branži platí dvojnásob, že talentovaní herci posouvají kupředu jednotlivé projekty – divadelní inscenace, a tím zvedají úroveň divadla či divadelní společnosti. To se vztahuje i na další oblasti dramatických umění jako je film, rozhlas, televize nebo dabing a podobně.

2.3 Talent z hlediska psychologie

Psychologie řadí talent do skupiny schopností. Těmito schopnostmi jsou označovány tzv. kognitivní = poznávací schopnosti. Všechny schopnosti jsou součástí kognitivních procesů, přičemž zásadně ovlivňují kvantitu i kvalitu výsledku těchto procesů. Je to tedy určitá dispozice k plnění kognitivních úloh.

Výsledný výkon člověka není pouze funkcí těchto dispozic. Výkon je ovlivněn řadou faktorů. Jak říká slovník: „... z jedné třetiny je kvantita a kvalita výkonu dána úrovní nutných schopností (včetně talentu), z další třetiny vlastnostmi nevykonnostní povahy, především vlastnostmi charakterovými jako například vytrvalostí, rozhodností, cílevědomostí. Z další třetiny pak může výkon ovlivnit náhoda. Mezi zmíněné náhody patří vše, co nemohu zcela ovlivnit – rodina, do níž se narodím, genetické dispozice, vliv vychovatelů a učitelů, vliv vrstevníků, vliv společnosti a režimu apod.“¹.

¹ *Talent (schopnost)* – Internetová encyklopedie Wikipedie. Dostupné z WWW: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Talent_\(schopnost\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Talent_(schopnost))

2.4 Výklad souvisejících termínů

S talentem úzce souvisejí další pojmy, kterými jsou: vlohy, nadání, schopnosti, genialita, ale také představivost nebo fantazie.

Jednotlivé schopnosti mají vždy jak vrozený podklad, tak i získaný podklad. Vlohy a nadání jsou spíše vrozené. Schopnosti a talent jsou současně vrozené i získané. To znamená, že jsou v průběhu života rozvíjené. Můžeme zkoumat také míru zastoupení určité schopnosti – její šířku i hloubku.

2.4.1 Vlohy

Vlohy jsou popisované jako vrozené dispozice pro výkon v určité oblasti psychické činnosti. V naší profesi se například setkáváme s hudebním sluchem, což je příklad vlohy – tedy něčeho, co je zcela vrozené. Pokud některé vlohy v dětství nerozvíjíme, mohou zůstat zakrnělé.

Internetové zdroje k tomuto tématu dále uvádějí: *„Vlohy se nevztahují jen k intelektuálním výkonům, ale i k emocionalitě a rozlišují se vlohy obecnější (k zapamatování, k myšlení) a specifické (prostorová představivost, hudební sluch).“*²

Všechny vlohy jsou zděděné. Cvičením či tréninkem lze vlohy rozvíjet jen do určité míry. Některé charakterové rysy mohou vyplývat z interakcí vloh a sociálních zkušeností.

2.4.2 Nadání

Nadání se označuje jako první stupeň rozvinutí schopností, přičemž druhý je talent a třetí je genialita.

Nadání je komplexnějším souborem než vloha. Jedná se o mimořádně vyvinuté vlohy nebo souhrn specifických vloh. Příkladem může být hudební nadání – nadaný muzikant potřebuje hudební sluch, ale nejen to. Musí být i manuálně zručný, protože ke

² Vloha – Internetová encyklopedie Wikipedie. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Vloha>

hře na hudební nástroj potřebuje jemnou motoriku, ale mít současně i hudební představivost atd. U herectví to bude ještě o něco složitější.

Zaujala mne teorie, ve které se uvádí, že nadání je „základnou, ze které se následně odvíjí talenty, a tím celý životní příběh každého jedince. Včasné rozpoznání směru nadání je předpokladem pro zdárný vývoj talentu bytosti a jeho úspěšnost jak v soukromém, tak také profesním životě. Nadání si lze představit jako základní desku domu, na kterém jsou postavená jednotlivá patra domu, rozdělená na místnosti, kde základní deska domu je nadáním, které je rozvíjeno do jednotlivých oblastí (oborů) – pater domů s jednotlivými talenty (schopnostmi – místnostmi v domě). Talenty pak mohou vstupovat i do několika pater (oborů), a tím vytvářejí sloupce (mozaiku) možností uplatnění v profesním životě. Někteří jedinci mají svůj dům postavený již v dětství. Jiní jej pracně budují a někteří jej nepostaví nikdy. Nadání je základním projevem života. Bez něj bychom se nemohli pohybovat, mluvit, myslet, vykonávat jakoukoliv činnost. Spojením jednotlivých nadání vzniká talent, který se dále spojuje s inteligencí do tvořivého procesu, který nás provází po celou existenci. Ta by měla směřovat ku prospěchu a rozvíjení života i jeho kvality.“³

2.4.3 Schopnosti

Slovník u hesla „schopnosti“ uvádí, že to jsou vlohy, které člověk rozvíjí výcvikem, vzděláním a zkušenostmi. Vloha, která není trénovaná, může zůstat nerozvinutá (tj. latentní) a nadání potom nevyužité.

Jak jsem již uvedl výše, výsledný výkon člověka je ovlivněn řadou dalších faktorů. „Z jedné třetiny je kvantita a kvalita výkonu dána úrovní nutných schopností (včetně talentu), z další třetiny vlastnostmi nevýkonové povahy, především vlastnostmi charakterovými jako například vytrvalostí, rozhodností, cílevědomostí. Z další třetiny pak může výkon ovlivnit náhoda: například pokud budu z iracionálních důvodů svému vedoucímu nesympatický a ten mi nebude důvěřovat, nebude můj výkon hodnotit spravedlivě. A naopak. Mezi zmíněné náhody patří vše, co nemohu zcela ovlivnit – rodina,

³ Talenty člověka a talentové testy – Internetová stránka Pannacz.com. Dostupné z WWW: <http://www.pannacz.com/knihy-ktere-doporucujeme.17/talenty-cloveka-a-talentove-testy.516.html>

do níž se narodím, genetické dispozice, vliv vychovatelů a učitelů, vliv vrstevníků, vliv společnosti a režimu apod.“⁴

Schopnosti, které se váží na konkrétní kognitivní činnosti, se označují jako dovednosti. Mezi dovednosti mohou v herecké profesi patřit zpěv, hra na hudební nástroj tanec, šerm, jízda na koni a mnohé další.

2.4.4 Genialita

Genialita je mimořádná míra určitého talentu, která vysoce převyšuje všechny ostatní a vede k vytvoření vynikajících děl či výkonů, které se výrazně zapíší do historie. Jde o výjimečné mozky, kterých je v populaci asi jedna tisícina promile. Tito lidé dokážou objevovat nové zákonitosti a přicházet s převratným náhledem na svět. Někteří z nich mají schopnost úroveň geniality tak vysokou, že jsou navíc orientováni všestranně. Takového člověka označujeme za *polyhistora*⁵, dnes častěji jako „renesanční osobnost“. Názorným příkladem je Leonardo da Vinci, který byl vedle malířství i architekt a sochař, ale také hudebník, spisovatel, přírodovědec, vynálezce a konstruktér. Všestranný génius.

2.4.5 Představivost a fantazie

Při procházení materiálů k tématu mé práce jsem zjistil, že u člověka s talentem velmi úzce souvisí i rozvoj jeho představivosti a fantazie.

Představivost je schopnost člověka vytvářet představy. Může být zraková čili vizuální, sluchová čili auditivní, pohybová čili motorická a podobně. Také u představivosti můžeme rozlišit různé stupně závislosti na zkušenosti nebo naopak na fantazii.

⁴ *Schopnost* – Internetová encyklopedie Wikipedie. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Schopnost>

⁵ Polyhistor je klasické označení pro člověka s širokým množstvím znalostí či dovedností ve více oborech lidské činnosti. Jedná se zpravidla o všestranného či mnohostranného učenca, charakteristického všestranností svých zájmů a nezdídkou také jedinečnou genialitou. Označení „polyhistor“ pro významné učenca se hojně zavádělo především ve snaze ocenit některé zvláště nadané osobnosti z období renesance – odtud také označení renesanční člověk. *Polyhistor* Internetová encyklopedie Wikipedie. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Polyhistor>

Fantazie je slovo řeckého původu a znamená „fantasma“, tj. obraz, vidění, přelud. „*Fantazie je výrazně rozvinutá představivost či obrazotvornost, silně uvolněná od všech zkušeností. Důležité je také rozlišovat, zda potulování mysli je úmyslné či nikoli. U jednoduchých úkolů fantazii člověk zapojuje z nudy, ale nečiní tak u úkolů vyžadující soustředění.*“⁶ Má osobní zkušenost s divadlem je, že rozvinutá představivost a fantazie patří mezi důležité základní předpoklady pro rozvoj hereckého talentu. Bez této schopnosti se tato profese dobře vykonávat nedá.

Myslím si, že bohatá a rozvinutá představivost a kontrolovaná fantazie velmi přispívají k hereckému talentu.

2.5 Základní druhy nadání

Z dalších zdrojů jsem zjistil, že na talent se můžeme podívat i z jiného pohledu a všechna nadání tím rozdělit do několika základních skupin. Toto rozdělení mne zaujalo, protože se domnívám, že úzce souvisí s hereckým talentem. Domnívám se, že dobrý herec musí mít velmi rozvinuty všechny tyto skupiny nadání a žádné z těchto nadání by v jeho výbavě nemělo zcela chybět.

Jedná o tyto druhy nadání:

- Logické nadání (myšlení) – LOGOS
- Rétorické (mluvní) dovednosti – RETORS
- Prostorová představivost – VIRTUS
- Tvořivost – OPERAS
- Praktické nadání – PRAKTIS
- Pohyblivost a koordinace těla – AGILIS
- Hudební nadání – MUZIS
- Sociální kompetence – INTERATERS

⁶ *Představa – Fantazie* Internetová encyklopedie Wikipedie. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Predstava>

2.5.1 Logické nadání

Logické nadání (myšlení) je schopnost důsledně posloupně správně myslet od jednotlivého ke všeobecnému a obráceně. Umět využít při řešení jednoho problému všeobecně platné zákonitosti a schopnost zacházet s abstraktními symboly a čísly.

Logické nadání je z větší části vrozené.

2.5.2 Rétorické dovednosti

Na rétorické (mluvní) dovednosti se zaměříme více, protože jsou nutnou součástí hereckého talentu. U rétorických dovedností se vychází z jazykového nadání. To se projevuje ve znamenitém zvládnutí řeči, v lásce k řeči a v úsilí řeč zkoumat.

Předpoklady pro mluvní dovednosti jsou:

- láska k řeči
- schopnost se vyjadřovat
- velká slovní zásoba
- schopnost rozpoznat a pochopit jemné odstíny slov
- volba řečnických prostředků
- plynulost řeči
- citlivost pro zvuk řeči
- snadné učení se cizím jazykům

2.5.3 Prostorová představivost

Prostorová představivost je pro herectví také velmi důležitá. Je to schopnost umět si perspektivně správně představit tvary a předměty a doplnit si svou představivostí to, co našimi smysly nevidíme. Je to také schopnost uložit si do paměti celkový vzhled určitého předmětu, umět jej opětovně poznat a zařadit. Vedle motorických schopností hraje velkou roli vnímání objektu, jeho délka, velikost, rychlost. Správné vnímání a rozdělení prostoru je pro herce na jevišti zásadní. A zde hraje roli i čas – správné načasování.

2.5.4 Tvořivost

Tvořivost je schopnost vytvářet při různých úkolech výstižné nápady, které jsou přiměřené situaci. Důležité je, jak jsou tyto nápady smysluplné a originální a také kolik jich je člověk schopen vyprodukovat. U herectví je toto nadání zásadním předpokladem, který je potřeba stále rozvíjet a kultivovat.

Tvořiví neboli kreativní lidé mají schopnost improvizace. Dokážou jednat impulzivně, umí se rychle přeorientovat na novou situaci, změnit plány, rychle a spontánně rozhodnout. Což je u herců základ. Myslím si, že v otázce improvizace samotný talent nestačí, že je potřeba jej rozvíjet studiem, tréninkem a zkušeností.

2.5.5 Praktické nadání

Praktické nadání je dalším nezbytným předpokladem každého herce. Je to dovednost zacházet obratně s předměty a nástroji, v našem případě s rekvizitami, ale i s kostýmem nebo se součástmi scény. Kromě jiného musí herec zvládat motoriku (zapojovat prsty a ruce) a mít alespoň částečný technický talent, aby mohl ovládat základní přístroje nebo předstírat hru na hudební nástroj a podobně.

2.5.6 Pohyblivost a koordinace těla

Nadání k pohyblivosti a koordinaci těla je opět základním předpokladem každého herce. Kromě koordinace těla a určité kondice herec musí ovládat schopnost napodobení pohybu. Toto nadání je nutné celý profesní život rozvíjet. Někdy zkoušení určité role vyžaduje nastudovat určitou specifickou pohybovou disciplínu, kterou může být třeba konkrétní tanec nebo konkrétní sportovní odvětví (např. když herec hraje sportovce, třeba hokejistu, nebo postavu, která má předepsanou nějakou pohybovou aktivitu). Podobné je to u manuálních profesí, kde herci často nestačí jeho vlastní zkušenost a schopnost nápodoby, ale musí se na roli v tomto směru připravit (např. postava sochaře či řemeslníka). Myslím si, že taková důsledná příprava je častější u filmu, kde divák na plátně nesmí poznat, že herec něco markýruje. Divadlo si může dovolit určité zjednodušení. Zvláštní kapitolou je pak jevištní pohyb, tomu se budu věnovat více dále.

2.5.7 Hudební nadání

O hudebním nadání v herectví budu také psát později. Tady bych rád zmínil obecnou informaci, že je to schopnost používat volní prostředky hudby, jako jsou tóny, hlasy a zvuky, umět jim porozumět, dobře slyšet, interpretovat, kombinovat a reprodukovat.

Předpoklady pro hudební nadání jsou:

- schopnost melodičnosti, harmonizace
- rytmické schopnosti
- mechanicko-technické schopnosti
- nadání dramatického vyjádření
- formování tónu a smyslu pro rytmus
- tvůrčí schopnosti

Muzikálnost je údajně vrozenou záležitostí a v průběhu našeho života se podstatně nemění. Správná podpora je pro rozvoj hudebního nadání samozřejmě nezbytná.

2.5.8 Sociální kompetence

Sociální kompetence je schopnost rozpoznat smýšlení a pocity sám u sebe a u ostatních a přiměřením způsobem a chováním s nimi jednat. Sem patří např. sebedůvěra, motivace a schopnost se pro něco nadchnout, empatie, schopnost pracovat v týmu, schopnost navazovat kontakty, konstruktivní zacházení s konflikty, neúspěchy a se strachem, schopnost sám sebe zaměstnat a další. Všechny tyto schopnosti jsou pro hereckou profesi velmi podstatné, bez nich se tato práce dělat nedá.

2.6 Talent a dědičnost

Pro rozvoj vloh a existenci talentu je nutná kombinace dědičnosti a prostředí. Aby konkrétní vlohly vznikly a mohly být rozvíjeny, musí člověk mít vhodné genetické dispozice. Vývoj genetických predispozic je třeba stimulovat a rozvíjet ve vhodném podnětném prostředí. To je v prvních letech života zastupováno rodinou, která je tady

důležitým faktorem pro vývoj inteligence a nadání v raných fázích. Postupně do vývoje vstupuje širší okolí, které má významný vliv na formování intelektu, nadání a talentu.

O tomto tématu se již dlouho vede vědecký a filozofický spor, který spočívá v tom, co určuje rozvoj charakteru a sociálních vlastností člověka – zda je to biologie (genetický základ, hormony, přirozenost atd.) nebo prostředí (výchova, vzdělání atd.). Spor je nazýván „Nature versus nurture“ (česky přirozenost versus výchova nebo dědičnost proti prostředí). *„Nature v podstatě znamená genetické a fyziologické faktory, které formují každý živý organismus, proti tomu nurture se pojí v širším smyslu k veškerému okolí, tedy ke všemu, co ovlivňuje živý organismus (společnost, rodina, autority, strava apod.)“*⁷

⁷ *Dědičnost proti prostředí* Internetová encyklopedie Wikipedie. Dostupné z WWW: https://cs.wikipedia.org/wiki/Dedicnost_proti_prostredi

3 Herecký talent

V předchozí teoretické kapitole jsem vysvětlil, že talent je mimořádně rozvinutá úroveň schopností člověka. Můžeme rozlišovat mnoho druhů nadání a talentů. V mé práci se zaměřuji na talent herecký.

Herecký talent je možné zařadit do obecné, nebo lépe řečeno nadřazené kategorie, kterou je talent vykonávat nějakou uměleckou profesi. Předpokladem pro tento talent je mít tzv. umělecké nadání. To je nezbytné pro celou řadu uměleckých profesí a směrů jako je hudba (zpěv, hra na hudební nástroj, komponování, dirigování), výtvarná činnost (malba, kresba, grafika, architektura, fotografie), psaní (profese jako spisovatel, básník, dramatik nebo scénárista) nebo dramatická umění (tanec, balet, opera, činohra, pantomima, muzikál aj.). Do této kategorie řadíme právě herectví, které má však určitě souvislost i s nadáním hudebním nebo pohybovým a někdy i s dalšími. Proto si myslím, že herecký talent je komplexním souborem více rozvinutých vloh a že talentovaný herec musí mít ve výbavě více různých nadání.

Podle mého názoru má každý člověk v sobě mnoho vloh a talentových předpokladů pro různé oblasti či povolání. Myslím si, že žádný člověk není bez nějakých vloh a předpokladů. Ne vždy však o nich ví, a pokud ano, ne vždy je schopen je rozvíjet. Domnívám se, že vloh pro herecký talent může mít mnoho lidí, ale jen někteří je objeví a správně rozvíjejí. Výsledné umělecké výkony člověka (v našem případě herce), ale nejsou ovlivněny jen existencí těchto dispozic, ale i dalšími jeho schopnostmi. Což může být například dokázat svůj talent „prodat“, trpělivost na sobě pracovat, zacházení s trémou nebo schopnost spolupráce. Na úspěšnost herce mají samozřejmě vliv i další okolnosti a životní události a v neposlední řadě i náhoda.

3.1 Má cesta k herectví

V této kapitole bych rád popsal svou cestu k herecké profesi od dětství až po současnost. Popíšu své základní životní etapy a podívám se nejen na téma talent a jeho rozvoj v mém případě, ale i na všechny důležité mezníky a další vlivy, které v mé cestě hrály podstatnou roli.

3.1.1 Dětství – vlohy, nadání, talent

Od útlého věku jsem dělal spoustu různých koníčků a často jsem si říkal, že zrovna na toto či ono mám talent. Protože mne bavil sport, plánoval jsem, že jednou se stanu kupříkladu fotbalovým či hokejbalovým brankářem. Má matka, klavíristka, mne ale od začátku vedla také k hudbě – od šesti let jsem chodil do houslí v ZUŠ. Zde se začalo projevovat mé, pravděpodobně zděděné, hudební nadání. Já sám jsem tomu v té době nerozuměl, to jestli jsem nebo nejsem talentový, jsem ve svých šesti sedmi letech rozeznat nemohl. Mé okolí, které tvořili profesionální hudebníci, však o mém talentu stále mluvilo a nabádalo mě, ať pořádně cvičím, že ze mě jednou „něco bude“. Tenkrát jsem to ale chápal tak, že „oni“ hlavně hledají prostředky k tomu, aby mě donutili cvičit. Postupem času jsem si sám začal uvědomovat, že necvičím tolik jako moji vrstevníci a že to nestačí. O to více se zvenčí ozývaly hlasy, ať „tomu dám“ a cvičím alespoň o dvě hodiny denně navíc, že se tím moje hraní tím dostane na podstatně vyšší úroveň.

Na ZUŠ jsem chodil nejen na housle, ale i na literárně dramatický kroužek. Ten mne bavil, ale rozhodně jsem si jej nedával do souvislosti s mým budoucím směřováním či povoláním. V dramatickém kroužku jsme recitovali prózu a poezii a hráli různé scénky. Z mého tehdejšího pohledu šlo o zábavu, přišlo mi, že si v podstatě hrajeme a jen tak nezávazně „blbneme“. Rozhodně mě tehdy vůbec nenapadlo, že v dramatickém kroužku také rozvíjíme nějaké své schopnosti, že v sobě objevujeme skryté vlohy a pracujeme s nimi. O žádných svých vlohách v tomto směru jsem nevěděl a o svém talentu vůbec nepřemýšlel.

Stále jsem si dále myslel, že houslová dráha je ta, kterou se budu ubírat. Ale pořád tu bylo to „proklaté“ cvičení, které mi bylo čím dál víc proti srsti. Poslouchal jsem navíc stále dokola, že pouhý talent nestačí, a nevěděl, co si o tom mám myslet. Došel jsem k jedinému závěru – že nemám předpoklad pro to dlouhé hodiny věnovat jedné jediné monotónní činnosti, tedy v mém případě každodennímu cvičení na hudební nástroj. Souvisí tato neschopnost s mírou disciplíny? Trpělivosti? Znamená to, že nemám předpoklad pro žádnou uměleckou oblast? Na tyto otázky jsem si odpověděl až mnohem později.

3.1.2 První seriózní zkušenosti s herectvím

Co se týče herectví, zlom nastal, když mi bylo devět let. Dramatický kroužek navštívila režisérka Hana Franková a vybrala si mě na záskok do inscenace *Bajky* v amatérském divadle DAGMAR. Na první zkoušku jsem šel s pocitem podobným jako na hodinu literárně dramatického kroužku. Tím chci říct, že jsem očekával, že bude zábava, že se budu předvádět a „zlobit“. Přistupoval jsem ke zkoušce s nevědomostí a nezkušeností dítěte. Nevěděl jsem, co to znamená zkoušet, že je k tomu nutná disciplína a trpělivost, neznal jsem žádná pravidla, nectil řád. Z dramatického kroužku jsem si přinesl pouze tu zkušenost, že recitování a hraní je zábava. Záhy jsem však pochopil, že to takhle nepůjde a začal se soustředit. Na přezkoušení role jsem měl pouhý týden. V průběhu zkoušek mne divadlo okamžitě vtáhlo. Začala mě zajímat samotná inscenace, od textu až po výsledný tvar. Proces zkoušení mě nadchnul natolik, že mi to v podstatě – z dnešního pohledu – zásadně změnilo život.

Když nastala premiéra, poprvé jsem poznal, co je to tréma. První velká tréma. Poprvé jsem měl vystoupit před diváky a nastal problém – panika a bolest břicha. Tréma mne úplně zaskočila. Mám schopnosti překonat tuto neodmyslitelnou součást veřejného vystupování? V té chvíli jsem byl přesvědčen, že ne. Paní Hanka Franková však s takovou situací měla bohaté zkušenosti a věděla, co dělat. Dokázala si se mnou promluvit takovým způsobem (bohužel si už dnes nepamatuji přesná slova), že tréma ze mě spadla na snesitelnou úroveň a já jsem byl schopen vejít na jeviště a odehrát celé představení. Ten večer to tedy byla „má premiéra“.

Zmiňovaná inscenace *Bajky*, to byl v divadle Dagmar teprve začátek. Do souboru jsem nastoupil ve čtrnácti letech. Změna to byla zásadní. Oproti dramatickému kroužku jsme najednou nebyli generační seskupení. Měl jsem kolem sebe dospělé herce – od amatérských, poloprofesionálních až po herce profesionální, a od takové skupiny se zkušenosti načerpají nejlépe. Zvláště když jste z nich nejmladší a můžete se od nich učit. Za zmínku z mého působení v souboru stojí dvě inscenace. Začnu chronologicky. Inscenace *Já, Holden*. Dramatizace knihy J. D. Salingerova *Kdo chytá v žitě*. Původně jsem v této inscenaci vůbec neměl účinkovat. Byl jsem na roli Holdena příliš malý. Ale osud tomu chtěl a byl jsem obsazen. Precizní režisérka Franková této dramatizace nás nejdříve nechala přečíst celou knihu. Režijní koncepce mne následně překvapila. „Opravdu to budeme hrát jen tři kluci?“ Bylo to tak. Všichni tři jsme hráli Holdena Caulfielda a všichni

jsme se zároveň střídali i ve všech ostatních rolích. Tudiž i ženských. Já jsem paradoxně hrál většinu ženských postav – jeptišku, prostitutku a další. Asi jsem na to měl talent, řekněme. Myslím si, že při ztvárňování postav opačného pohlaví je důležitá vhodně zvolená míra stylizace. Humor a přiměřená míra nadsázky. Při tomto úkolu mne nejvíc bavilo, že jsem si mohl poprvé pořádně uvědomit svůj komediální talent a mohl s ním pracovat třeba i v tom ohledu, že stačilo naznačení sukýnky, jemný postoj, pohled a víc nic! Jakékoliv „tlačení na pilu“ by bývalo bylo zbytečné.

Druhou inscenaci, kterou bych rád zmínil, je *Sestra* od Vladimíra Fekara. Původně se jedná o rozhlasovou hru. Pro mě to byl takový způsob interpretace, s jakým jsem se do té doby nesetkal. Rozdíl spočíval také v tom, že jsme kromě textu odříkávali i scénické poznámky. Já jsem hrál chlapce jménem Sven, kterému se zjevuje jeho mrtvá sestra, o jejíž existenci on netuší. Sven s ní chce zplodit dítě, aby mohla její krev opět přijít na svět. Téma to bylo kontroverzní až šokující. Ale bylo uchopeno tak jemně a vkusně, že jsme se vyhnuli projevům pohoršení ze stran diváků. Tato inscenace mne zásadně ovlivnila. Mohl jsem totiž poprvé pracovat s vlastní zkušeností a vcítěním do postavy a pochopením jejího jednání. Sven řešil problém s otcem, který odešel od rodiny. Stejnou situaci jsem dobře znal ze svého života, jen s tím rozdílem, že Svenův otec se v závěru hry k rodině navrácí. Díky osobní zkušenosti jsem mohl postavu Svena pochopit a v přiměřené míře pracovat s vlastními city a pocity.

Amatérské divadlo mi dalo mnoho. I kdyby nic jiného, poskytlo mi především obrovskou příležitost pracovat s nadáním a rozvíjet tak svůj talent. Dalo mi však také možnost rozvinout správným směrem svou představivost a fantazii, což jsem již uplatnil a pracuji s tím stále. Divadlo Dagmar mne naučilo „divadelně myslet“ a zapojovat představivost v hereckém projevu. Režisérka Franková ráda pracovala s jednoduchostí, s minimalismem. Převážně ve scénografickém řešení. Ve většině případů jsme si vystačili s židlemi a praktikáblech. Scéna byla najednou čistá a záleželo na nás, abychom svým hereckým umem scénu dokreslili. Vytvořili jsme tak pro diváka iluzi, že přesto, že sedíme na praktikáblech, nacházíme se například v luxusním salónu nebo naopak v hospodě čtvrté cenové kategorie. Bylo zajímavé a poučné vnímat, jak divák ocení, že herec prostřednictvím svého jednání vytvoří všechno to, co na jevišti hmatatelně neexistuje.

3.1.3 Příprava na talentové zkoušky a jejich průběh

Přijímací zkoušky na herectví na DAMU se oficiálně označuje jako „talentové přijímací řízení“. Co to obnáší? Počítá se s tím, že přijatý student musí mít bezpodmínečně talent pro výkon herecké profese. Přesněji řečeno, že by měl mít co nejvíce vhodných talentových předpokladů. Když jsem se přihlásil, neměl jsem žádnou představu, na jaké úrovni se nacházím. Jediné, v čem jsem měl zcela jasno, že DAMU je škola, kterou chci studovat a že se nejedná pouze o nějaký nepromyšlený pokus. Přípravu na přijímací zkoušky včetně volby textu jsem zprvu nechal pouze sám na sobě. Později jsem si v divadle Dagmar zkoušel jeden vybraný monolog. Tak jsem získal první, troufnu si říci profesionální připomínky, poznatky a rady. S přípravou mi velmi pomohli dlouholetý kamarád a kolega z divadla Dagmar Matěj Anděl a jeho spolužačka Kristýna Sitková. Co se týče rozvoje mého talentu, během přípravy na zkoušky jsem se zase o důležitý kus posunul. Udělal jsem další krůčky. Začal jsem si totiž mimo jiné uvědomovat, že se mi daří reagovat na připomínky tak, že po jejich splnění je zadavatel spokojen.

Za pomoci Matěje a Kristýny jsem si připravil dva monology – monolog Truffaldina ze Sluhy dvou pánů a monolog Ariela ze hry Pan Polštář. Tyto monology jsem si vybral sám na základě toho, že jsem hry viděl na jevišti a líbily se mi. Výrazně jsme pracovali na tom v roli BÝT. Velmi pěkně a srozumitelně to popisuje Jaroslav Vostrý v knize Předpoklady hereckého projevu: *„Uvažujeme-li o předpokladech nezbytných k tomu, aby mohl někdo jako herec vůbec někoho zaujmout, musíme skutečně na prvním místě uvést okolnost, že jaksí opravdu je.“*⁸ Dále jsme se snažili oba monology od sebe zásadně odlišit, protože mezi oběma postavami je evidentní rozdíl. Každá postava je jiná, hry jsou z jiné doby, jde o jiný žánr. Pracoval jsem s vnitřním klidem, se snahou uvědomit si sám sebe. Existovat. Být na jevišti přítomen. Z Pana Polštáře jsem si vybral obraz, v němž má Ariel proslov ke Katurianovi, kde mu předpovídá, že všechny jeho děti mu budou vděčné za to, že jako vyšetřovatel dělá svou práci dobře. Tento monolog má krásný gradující vývoj. Pracoval jsem s myšlenkou, že pokud se chci v monologu stále posouvat dopředu, důležité je se „nevystřílet“ hned na začátku, ale přizpůsobit svůj výkon textu a

⁸ VOSTRÝ, Jaroslav. Předpoklady hereckého projevu. Praha : Ministerstvo školství, tělovýchovy a mládeže České republiky, 1991.

vhodně jej vygradovat. Když se mi podařilo vytvořit si vnitřní napětí, začaly mi správně „hrát“ i všechny pauzy a odmlky, a najednou nebylo nutné na začátku křikem „tlačit na pilu“. Bylo neuvěřitelné, jak se najednou postava Ariela „vyloupila“ – jak z něho šla hrůza, ačkoliv se právě v těchto momentech, laicky řečeno, nic nedělo.

Na přijímacích zkouškách dochází k jakémusi velkému sítu, kdy komise odděluje uchazeče s vhodnými předpoklady pro herectví od těch ostatních. U některých adeptů se ukazuje, že často nestačí být dobrým třídním bavičem a že jejich touha být hercem převyšuje jejich schopnosti. Tato skutečnost se projeví většinou už v prvním kole. To jsem však poznal až později, kdy jsem se účastnil talentových zkoušek jako divák. Zpět k mé osobní zkušenosti. Zkoušky prověřují i další dovednosti, které by měl budoucí herec alespoň do jisté míry ovládat. Při pěvecké části přijímacího řízení mi velmi pomohla skutečnost, že jsem měl za sebou hudební gymnázium a také jisté hudební nadání, které jsem v dětství rozvíjel (hrou na housle). Troufnu si tvrdit, že tato část patřila mezi silnější momenty mého hodnocení. Opačný případ byla část pohybová. Co se pohybu týče, mnoho dovedností mi v tomto směru pánbůh nenadělil, a tak jsem zde nějaké body určitě ztratil. Třetí kolo zkoušek bylo pro mne vůbec nejtěžší v celém průběhu přijímacího řízení. Kromě konkrétních dovedností u jednotlivých uchazečů musí totiž komise vybrat ideální „tým“, se kterým bude škola další čtyři roky pracovat. Ve třetím kole je navíc počet uchazečů výrazně omezený a všichni z nich už mají určitý talent pro studium herectví. V této části už hrají svou roli i zdánlivé detaily a je možné, že některé z nich už uchazeči ovlivnit ani nemohou. Talent jde v tuto chvíli často stranou a roli hrají i další aspekty. Já jsem v této fázi vycítil, že už to najednou nemám ve svých rukou a rostly ve mně obavy, které vyústily v nutkání odejít, utéct. Překonat to bylo těžké a pomohlo mi, že jsem došel k tomu, že už není co ztratit. Nadechl jsem se a s mnohem čistší hlavou jsem se vrátil. Dopadlo to dobře, vzali mě. Abych však mohl průběh mého přijímacího řízení lépe hodnotit, musel bych stát na druhé straně. Všechno ostatní je samozřejmě subjektivní pohled.

3.1.4 Studium na DAMU

První seznámení se školou bylo, před samotnou výukou, seznámení s ročníkem. Patnáct různých lidí. Patnáct individualit. Patnáct více či méně talentovaných osob. Všichni mají obrovské očekávání, všichni zažívají začátek něčeho úplně nového. Většina

z nich herectví studuje poprvé, včetně mě. Musíte se vypořádat sami se sebou a k dispozici máte tým velkých person českého divadla, kterých si vážíte. S nimi se budete potkávat, někteří vás budou učit a jejich snahou bude úspěšně pracovat s vaším talentem – rozvíjet ho a kultivovat.

První rok na škole, tomu se někdy říká „prodloužené přijímací řízení“. Stává se, že v průběhu školního roku nebo v jeho závěru dochází k dalšímu „sítu“, tedy že někteří studenti herectví školu opustí, někdy dobrovolně, jindy jsou odejiti, tedy vyhozeni. Myšlenka, abych to nebyl já, mě samozřejmě hlavně ze začátku napadala, ale všechny obavy tohoto rázu jsem se rozhodnul zahánět. Také jsem měl strach z nezdravé soutěživosti v ročníku, která by se mohla rozvinout do té míry, že nebudeme tvořit dobrý kolektiv, dobrý tým a že to pak bude mít negativní dopad na každého z nás. Abych se touto obavou příliš nezaobíral, šel jsem na to jiným způsobem. Snažil jsem se vidět všechno to pozitivní, všechny možnosti a příležitosti, kterých mohu využít, a také čerpat ze zkušeností nejen pedagogů, ale i svých spolužáků. Každý rozhovor, každá konverzace, každá interakce s tvůrčími lidmi pro mne byla obrovská škola. A i touto cestou jsem formoval svůj talent.

Výsledky naší herecké výuky byly klauzury. Před prvními klauzurami je člověk ještě nezkušený, a proto naivní. Jeho představa o tom, jak se „předvede“ (jak ukáže svůj talent) je daleko od reality. Člověk chce hrát, chce se ukázat, touží po tom, aby se mu lidi v hledišti smáli, nebo aby je naopak rozplakal. Proto mě zprvu zklamalo, když tématem naší první klauzury bylo prezentovat jeden jediný úryvek z Antigony, přičemž bychom se měli v jednotlivých postavách prostřídávat. Posléze jsem však viděl, že to má jednu velkou výhodu, a to že na tak krátký úryvek mám vlastně velmi mnoho času, což je pro mne výborná příležitost se na tom co nejvíce naučit. Že si s tím tedy mohu „pohrát“ a dát tomu maximum. Já jsem pracoval na dialogu Kreonta s Haimonem. Je to velmi krásný, osobní dialog otce se synem o lásce, moci a nepochopení. Haimona hrál Jacob Erftemeijer, nejzkušenější spolužák. Po režijní stránce nás vedla paní Pleštilová. Ze spolupráce s ní jsem se snažil „vytěžit“ všechno, co se dalo. Paní Pleštilová studentům nedává nic zadarmo, záleží jí velmi, aby z replik vyzařovala pravdivost. Pro mne to tedy byla velká škola.

Během prvního roku a půl nás z našeho ročníku nedobrovolně opustilo pět spolužáků. K odchodům došlo postupně, a tak se na nás dost nepříjemně stále zvyšoval tlak

a mělo to různé dopady na celý ročník a jeho práci. Já jsem měl to štěstí, že se mě tato situace přímo netýkala. Během prvních semestrů jsem byl dobře hodnocen a pedagogové mi říkali, že disponuji slušnými talentovými předpoklady a že jsou spokojeni s tím, jakým způsobem pracuji. Přesto jsem si kladl otázku: „Čím to je, že byl ten či onen vyhozen?“, „Chtějí se pedagogové tímto způsobem dostat na nižší počet studentů v ročníku, třeba těch šikovných deset, anebo tito moji spolužáci prostě neměli talent?“, „Jestli ho tedy opravdu neměli, jak je možné, že to u nich nebylo rozpoznáno už během přijímacích zkoušek?“, „Nebo u nich talent či potenciál byl, ale oni ho rozvinuli nedostatečným způsobem?“, „Je pravdivá teorie, o které jsem slyšel v dětství, že talent nestačí?“ Určitě je. Ale jaké jsou tedy další schopnosti a dovednosti, které dělají herce hercem? Skloňování slova talent při hodnocení studentů je totiž na DAMU běžné a časté. „Málo talentových předpokladů.“, „Příliš úzký talent.“ Ale také určitá dávka prorokování: „Ty by si u divadla stejně nebyl/a spokojen/a, buď rád/a, že jsme ti to řekli včas.“ Propuštění jedné spolužačky mne obzvlášť zasáhlo, protože jsem ji měl velmi rád. Obdivoval jsem ji jako člověka a líbil se mi její osobitý přístup k hraní a také to, co z jejího hereckého projevu vyzařovalo. Podle mého názoru talent měla, na druhou stranu jsem věřil a nepochyboval, že pedagogové vědí, co dělají. Možná vím, jaký talent či předpoklad jí chyběl. Schopnost se prosadit, mít ostré lokty, které jsou, troufám si říci, zvlášť mezi herečkami velmi důležité. A i to s hereckým talentem určitě souvisí.

Mé pohovory probíhaly, až na výjimku, stále v podobném duchu. Bylo mi říkáno, že jsem šikovný a talentovaný, že práce se mnou je dobrá. K tomu jsem si vyslechl i nějaké ty výhrady, většinou drobné, a byl jsem upozorněn na to, na co bych si měl dávat větší pozor. Většina takových pohovorů byla zakončena větou: „My jsme tě teď pochválili, tak ne že usneš na vavřínech, pracuj na sobě.“ Když jsem z pohovorů odcházel, dával jsem si vždy nějaká předsevzetí, že na sobě budu tvrdě pracovat, snažit se být ještě lepší a tak podobně. Nechtěl jsem své pedagogy zklamat. Poté jsem se zarazil a říkal jsem si, jak to všechno konkrétně provedu? Přišlo mi až příliš primitivní, že by to mělo stát jen na tom, že budu vždy umět dobře text a budu se pečlivě rozmlouvat. Obracím se opět k tématu své práce a ptám se: „Jak mohu tedy kultivovat svůj talent?“ Když jsem hrál na housle, tak jsem věděl, že cvičení není nikdy dost. Když budu místo čtyř hodin šestkrát týdně cvičit šest hodin sedmkrát týdně, budu prokazatelně lepší. Mohu cvičit stupnice, dvojhmaty, obraty kvintakordů, etudy, pořád dokola, a tím budu technicky stále dál a dál. A ono je to

vlastně v herectví dosti podobné, jen ne tolik viditelné. Některé věci jsem zjistil hned, některé postupem času, na některé ještě určitě přijdu v budoucnu.

3.1.5 První práce v profesionálním divadle

V této kapitole bych rád zmínil své první představení v profesionálním divadle. I když už mám nyní za sebou více divadelních rolí, jde zatím o nejoblíbenější představení, v jakém jsem dosud hrál. Tato role navíc přišla velmi brzy. Neměl jsem za sebou ještě ani první klauzury, byl listopad a vyhledal mne Ivo Kristián Kubák. Kristiána jsem neznal, on mě viděl hrát kdysi v DISKU, když jsme tam hostovali s amatérským divadelním souborem Dagmar s představením *Já, Holden*. Ale znal jsem se s Marií Novákovou, která je dvorním dramaturgem Kristiána Kubáka. Když jsem začal studovat herectví na DAMU, byla to ona, kdo na mne Kristiána upozornil. Řekla mu něco ve smyslu: „Havlínek, s tím budeme dělat.“ Nabídka Kristiána mne velmi potěšila. Byl jsem rád, že i když studuji herectví teprve krátce, je někdo, kdo má zájem se mnou spolupracovat. Že tím pádem věří i v můj talent. Přesto jsem váhal, jestli tuto nabídku přijmout. Nevěřil jsem si. Měl jsem obavu, že nesplním to, co se ode mě očekává. Že zklamau. Že nemám dostatek talentu a zkušeností. Ale zaujal mě text a nadšen jsem byl i z principu, že text jsme měli drammatizovat kolektivně všichni a stejným způsobem mělo probíhat i samotné zkoušení. V neposlední řadě to pro mne byla veliká výzva a věřil jsem, že mě účast na tomto projektu může posunout dál. Všechny tyto aspekty byly důvodem, že jsem nabídku bez dalšího váhání přijal.

Inscenace dostala název *DENÍK 1959–1974*. Autorem předlohy byl Pavel Juráček, filmový režisér a scenárista, výrazný představitel české nové vlny 60. let a signatář Charty 77. Ten si v jedné etapě svého života (šlo o úsek 15 let) vedl deník. Několik let po jeho smrti (květen 1989) deník objevil jeho syn Marek, vydal ho a zrodilo se patnáct set stránek, tedy předloha pro naši inscenaci. Koncepce inscenace spočívala v tom, že Pavla Juráčka budou představovat tři herci, a shodou okolností jsme všichni tři pocházeli ze stejného města, z Karlových Varů a znali se, i když jsme spolu nikdy nehráli. Mými kolegy byli Matěj Anděl a Michal Balcar. Během zkoušení však z projektu oba odešli. Z důvodů časových i jiných. Přesněji řečeno oba inscenaci nazkoušeli téměř celou, a v tento

závěrečný moment se hledala náhrada nejprve za jednoho a krátce na to i za druhého. Na jejich místa přišli Jiří Böhm a Petr Šmíd, můj nový spolužák.

Proces tvorby textu a zkoušení, které probíhalo ještě s Matějem a Michalem, bylo pro mne velmi obohacující. Nejdříve jsme všichni pročítali téměř celý Juráčkův deník, respektive jeho hlavní části, která pro nás vybrala dramaturgyně Máša. A jelikož každý z nás má v sobě něco jedinečného, čím se odlišuje od ostatních, začali jsme postupně společně pracovat na výběru textu podle toho, které pasáže jsou komu nejbližší. Každý z nás má talent na něco jiného a zároveň jsme se mohli učit od druhých to, v čem tolik nadání nejsme. Posléze jsme kolektivně vybraný výsledný text začali zpracovávat do scénického tvaru. Kromě nás třech mužů figurovala v obsazení inscenace i jedna žena. Po delším hledání byla do projektu přijata herečka Marie Švestková. Celý proces zkoušení byl velmi specifický a náročný. Během zkoušení jsem si také poprvé vážně uvědomil, že nestačí pouze absolvovat všechny zkoušky, ale že je velmi důležitá domácí příprava. Než jsem si tento fakt dostatečně přiznal, chodil jsem na zkoušky s nepatrným strachem nebo spíš nepříjemným pocitem. Ten právě zapříčinila má nepřipravenost. Zjistil jsem, že nestačí jen rozvíjené vlohy, předpoklady, nadání nebo talent, ale chce to vždy dělat mnoho navíc, aby se samotný talent mohl projevit a rozvíjet. Po zahájení domácí přípravy jsem se na zkouškách cítil podstatně klidněji a sebejistěji, a mohl tak lépe chápat pokyny režiséra, ale také sám „nabízet“.

Inscenace *DENÍK 1959–1974* byla specifická také v tom, že v celém textu se nacházel pouze jeden klasický dialog. Většina textu byla rozdělena do jednotlivých monologů a řešena deníkovou formou. Při dialogu se můžete opřít o svého partnera a někdy i na něj spolehnout, kdežto v monologu jste odkázán pouze a jen sám na sebe. To pro mne bylo velkou školou. Tématem inscenace a metodou přístupu ke zkoušení byla i improvizace. Již během zkoušek se mluvilo o tom, že každý z nás může improvizovat a není nutné se Juráčkova textu držet doslovně. Když budeme chtít Juráčkův text říci odlišným způsobem nebo určitou scénu zahrát jinak, je to nejen možné ale i vítané. Improvizace a schopnost kreativně přistoupit k původnímu textu je však velmi náročná disciplína, ke které je zapotřebí nadání, cit a soustředěnost. Proto se z našeho snažení ze začátku nějaké nápady zrodily, ale nakonec se text ustálil a žádné velké improvizace se nekonaly. Umění improvizovat je další z aspektů hereckého talentu, který je nesmírně důležitý, a proto bych jej rád stále rozvíjel.

Inscenaci *DENÍK 1959–1974* jsme uváděli pod hlavičkou divadelního spolku TYGR V TÍSNI nejprve v Rock Café a později jsme se přestěhovali do nově otevřeného prostoru Vila na Štvanici. Premiéra v Rock Café proběhla v říjnu 2012, což bylo deset měsíců od zahájení zkoušení. Podstatně delší čas na zkoušení vyplynul mimo jiné z okolností, kdy režisér Kristián Kubák musel ve stejném čase připravovat se svým ročníkem inscenaci do DISKU. Inscenaci jsme pak hráli bezmála tři roky, a mohu říct, že jsem se od té doby nesetkal s inscenací, ze které bych cítil takový zásadní rozvoj mého hereckého nadání. Celý proces zkoušení a dále i účinkování v této inscenaci zásadně přispěl k vývoji mého hereckého umění, či řekněme talentu, a navíc jsem z těchto nových zkušeností mohl čerpat při svém studiu na DAMU.

3.1.6 DISK – angažmá na zkoušku

Divadlo DISK. “Angažmá na určitou dobu“. Přesněji řečeno, na rok a půl. Za tu dobu jsme si vyzkoušeli, jak to asi bude vypadat, pokud dostaneme angažmá v divadle. Se svým ročníkem jsme nazkoušeli celkem čtyři inscenace. Já osobně jsem, vinou operace, nedělal poslední bakalářskou inscenaci našeho režijního ročníku, takže v mém případě šlo o první zkušenost a moc jsem se do DISKU těšil.

Na začátku bych rád uvedl jednu důležitou okolnost, která měla vliv na naše působení v DISKU. Jak jsem již zmínil dříve, z našeho ročníku herectví se do DISKU dostalo deset z původních patnácti přijatých. Z našich studentů režie však do DISKU nedošel ze tří ani jeden. Respektive, nebylo jim povoleno režirovat a mohli zastávat pouze funkci dramaturga. Nastala tedy situace, že jsme měli na všechny čtyři inscenace externího režiséra. Myslím si, že to mělo své kladné i záporné stránky. Studenti režie, kteří s námi během studia pracovali, nás už znali. Znali naše výsledky i naše možnosti. Dalo by se říci, že jsme věděli, co od sebe navzájem můžeme očekávat. Oproti tomu pozitivem na situaci byl fakt, že externisté byli už absolventy DAMU a profesionálové. Tudíž jsem jim důvěřoval, že budou vědět, jak se studenty herectví pracovat.

Ze zkušeností během studia jsem vycítil, že se ode mne hodně očekává. Mé jméno bylo často spojováno s pojmem „talent“ v pozitivním směru, a o to víc jsem nechtěl zklamat. Naše první inscenace byla shodou okolností také spojena s tématem talent, protože nám bylo řečeno, že jako hudebně nadaný ročník nazkoušíme *Kabaret* autorů Joesa

Masteroffa, Johna Kandra a Freda Ebba. Muzikál. Divili jsme se, byli jsme překvapeni. „První věc činoherního ročníku v DISKU bude Kabaret? Muzikál?“ Muzikál *Kabaret* jsem znal pouze z filmové adaptace a postavu pana Schultze, do které jsem byl obsazen, jsem si nepamatoval. Nebylo to ani možné, tato postava se ve filmové verzi nevyskytuje. Proces zkoušení bych označil jako první velké seznámení s tímto žánrem a s muzikálovým herectvím, které pro mě bylo velkou neznámou. V žádném muzikálu jsem do té doby neúčinkoval a navíc, žádný divadelní muzikál jsem ani nikdy neviděl. Role pana Schultze byla jak činoherní, tak i zpívaná. Pan Schultz je asi šedesátiletý židovský prodáváč ovoce a zeleniny a jeho partnerkou je paní Schneiderová, kterou miluje a chce si ji vzít. Jelikož šlo o muzikál, od začátku probíhalo dvoufázové zkoušení. Muzikál nám nabídnul široké spektrum dovedností, které jsme mohli prokázat, od činoherního herectví, přes zpěv až po pohyb. Z těchto tří disciplín je mi nejméně blízký pohyb, ale protože jsem hrál „muže v letech“, tančil jsem minimálně. Výjimkou byl zamilovaný a spíš humorný taneček s ananasem a několik málo společných choreografií. Na začátku jsme si s režisérem Lumírem Olšovským stanovili, že nebudu hrát šedesátiletého „staříka“. Alespoň ne jako karikaturu. Ve chvíli, kdy jsem si přišel na vhodnou míru stylizace, a postavu se mi tak podařilo uchopit, měl jsem téměř „hotovo“. Piloval jsem hlavně choreografie a zpěv. Kabaret jsme hráli ze všech inscenací nejdéle a nejčastěji, a troufám si tvrdit, že byla pokaždé vyprodána. Jak už to tak bývá – šlo o muzikál – inscenace měla největší úspěch i u diváků. Má absolventská role však měla ještě přijít.

3.1.7 Absolventská role

A přišla hned záhy. Marius von Mayenburg, *Mučedník*. Režie se ujal Mikoláš Tyc a šlo o českou premiéru. Těšil jsem se a byl jsem plný očekávání. Po první čtené zkoušce mi bylo jasné, že role Benjamin Südela by pro mne mohla být velkou příležitostí ukázat, co ve mně je a jestli mám opravdu talent.

Benjamin je chlapec studující základní školu. Není to však obyčejný kluk – nechá se naprosto zfanatizovat Biblií a hlásá z ní všude, kam přijde. Navíc po všech lidech vyžaduje, aby se chovali doslova tak, jak je psáno v Bibli. Toto chování mu způsobí celou řadu problémů, jak doma s matkou, tak i ve škole mezi spolužáky a učitelským sborem. Ač

se to na první pohled nezdá, jde o komedii. I režisér Mikoláš Tyc chtěl, abychom to jako komedii hráli.

Nerad bych tady ze široka vyprávěl celý příběh Mučedníka. Chtěl bych se spíš zmínit o své práci na roli, o procesu zkoušení a také o tom, jaký měla inscenace vliv na můj profesní život. Po důkladném prostudování hry jsem pochopil, že ve zkoušení bude velmi podstatná má domácí příprava a že perfektní znalost textu bude podmínkou. Z celkových třiceti obrazů jsem se vyskytoval asi v šestadvaceti. Byla to výzva – co víc si herec může přát než to, že takzvaně „nesleze z jeviště“. V rámci mé přípravy jsem se naivně rozhodl, že si přečtu celou Bibli. Chtěl jsem co nejlépe pochopit mou postavu a vědět, co a proč říkám. Samozřejmě jsem zjistil, že je to zcela nemožné a prostudoval jsem alespoň ty pasáže, které Benjamín hlásá. Dohromady jsme měli k dispozici asi sedm týdnů zkoušení. V rámci domácí přípravy mi velmi pomohlo, že jsme uprostřed zkoušení měli měsíční pauzu. Pokusil jsem se během této doby lépe pochopit postavu. Uvědomil jsem si, že jsem nikdy nebyl v kostele, jen na Vánoce. Šel jsem proto několikrát do kostela a nasával jsem atmosféru. Snažil jsem se dále porozumět jednání Benjamína. I když jsem měl k tomu opačné názory, chtěl jsem se do něj vcítit a pochopit jeho pocity. Zároveň jsem si od něj stále držel dostatečný odstup. Pak jsem se zaměřil na znalost textu. Tolik textu jsem ještě v žádné předchozí roli neměl, a text navíc obsahoval i velmi dlouhé citace z Bible. Věděl jsem, že čím dříve ho budu umět, budu na tom během zkoušení lépe.

Během zkoušení bylo všechno trochu jinak, než jak jsem si to vysnil. V dnešní rychlé době to je prostě tak, že na vše je málo času. U divadla to platí dvojnásob, aneb oblíbená věta v generálovém týdně zní: „Kdybychom tak měli ještě týden.“ Více než rozvíjení postav jsme spíš pracovali na tom logicky postavit a propojit jednotlivé scény. Často se stávalo, že jsme scény zkoušeli tak hodně podle toho, v jakém jsou stavu – nakolik jsou dobré, dostatečné či nedostatečné. Také se stávalo, že pan režisér byl spokojen s tím, jak to v dané scéně hraji, a proto se věnoval tedy těm herecům, u kterých si tak jistý nebyl. Já sám jsem ale věděl, že k posunutí dál a k rozvoji svých schopností potřebuji překonávat nějaké překážky, že spokojenost s mou prací nestačí. Věděl jsem, že v mých silách je svou postavu posunout mnohem dál, jen potřebuji být veden. Pochopitelně jsem dostával připomínky, ale paradoxně jsem nechtěl slyšet chválu, ale aby mi režisér pořádně „šlápnul na krk“. Chtěl jsem slyšet: „Takhle ne, to už znám, zkus to jinak.“ O to víc jsem

se snažil si překážky pokládat sám, což ale není totéž, protože pohled herce na sebe sama je příliš subjektivní.

Je pravdou, že celá inscenace a má role by zasloužila zřejmě delší a hlubší práci. Celkový proces zkoušení mě však nesmírně naplňoval, bylo pro mne hodně inspirativní zjišťovat, jak mě obohacuje herecký um a talent ostatních kolegů. Znovu jsem si uvědomil, že samotný talent nestačí. Důležité je umět spolupracovat, umět „partneřit“. Mohu být sebevíc talentovaný, ale když si takzvaně pojedu sám na sebe, na výsledku se to odrazí negativně. Musím také poděkovat svým spolužákům za podporu, všichni jsme pracovali jako jeden tým. Během zkoušení jsem se také naučil pracovat s vnitřní silou, energií, hlasem a dechem. Jelikož to byla také fyzicky náročná role, bylo důležité si všechny síly správně rozložit. Setkal jsem se také na jevišti prvně s problémy s dýcháním. Při vypjatých scénách se mi často stávalo, že jsem se takzvaně „předýchal“ – motala se mi hlava, stahoval krk a nekontrolovatelně mi těžkaly oči. S tím mi pomohla paní Hesounová, naše hlasová pedagožka. Naučila mě, že i na dýchání musím myslet. Nadechovat se do bránice a mít pořád zaktivované celé tělo. Podobné to bylo při scénách, ve kterých jsem křičel. Musel jsem objevit určitou oporu a pracovat s ní. „Cítit to až v konečnicku,“ jak říkávala s oblibou paní Hesounová. Během zkoušení jsem si do jisté míry vyzkoušel improvizaci. Příkladem toho byla scéna „Prodlužování nohy“. Benjamín je přesvědčen, že má dar léčit a že uzdraví kamarádovi Georgovi jeho, od narození krátkou, nohu. Tato scéna bavila snad úplně všechny, jak nás, účinkující a kolegy, tak i diváky. Dovolím si citovat Williama Valeriána z jeho diplomové práce s názvem *Divadlo, jako svobodné vidění světa (Divadlo a jazz)*. Jeho popis je totiž více než trefný: „*Scénu, kdy se Benjamin, na způsob Ježíšova léčení, snaží prodloužit Georgovu nohu, patřila k těm nejvíce jazzovým. Chorus byl dán, body A až Z byly jasné, jak se k nim však dostaneme, bylo pokaždé jinak*“. Nejdůležitější bylo přesné načasování, přesný timing jednotlivých akcí. V této scéně byla nejvíce patrná výměna energie mezi jevištěm a hledištěm, protože jsme hráli vepředu na forbině a diváci na nás prakticky celou dobu smíchem reagovali.

Vždy, když jsme měli jít *Mučedníka* hrát, jsem měl velmi smíšené pocity. Těšil jsem se, a zároveň jsem měl trému a obrovský respekt. Můj pohled na inscenaci *Mučedník* a na můj výkon v ní je příliš subjektivní na to, abych hodnotil, jak inscenace dopadla. Mohu soudit pouze z ohlasů lidí, kteří ji viděli. Většině diváků se líbila. Hodnocení pedagogů bylo, řekněme, velmi slušné. Chválili mne, že jsem se výborně připravil a naučil

se dlouhý a náročný text a také za provedení, jakým způsobem „utáhnu“ celé představení. Říkali, že jsem svou roli, která byla po všech stránkách dost náročná, zvládnul dobře. Já sám jsem však byl kritičtější – měl jsem pocit, že můj výkon nebyl natolik jedinečný (ale ani celá inscenace), aby se *Mučedník* stal události, na kterou by se dlouho vzpomínalo.

To nejdůležitější však pro mne byl fakt, že díky této inscenaci jsem dostal nabídku hostovat v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích a posléze angažmá, které jsem přijal. Proto na *Mučedníka* vzpomínám moc rád a za tuto hereckou příležitost jsem vděčný.

3.1.8 Období s velkým O – poslední ročník

Tuto etapu svého hereckého života jsem nazval „Období s velkým O“. Jde o období v závěru studia herectví, ve kterém se rozhoduje o naší budoucnosti. Většinou začíná začátkem nového akademického roku, kdy jsme v posledním ročníku, a končí na konci června. Nebo vlastně nekončí nikdy? Myslím si, že je to velmi zvláštní období. Neopakovatelné. Je na jednu stranu smutné, protože se se školou loučíme, ale na druhou stranu plné velkých očekávání, že nastane něco nového a „opravdového“. Alespoň já jsem to tak cítil. Říkal jsem si: „Mám za sebou jednu krásnou hlavní absolventskou roli, jednu středně velkou v muzikálu a dvě pěkné menší.“ Uklidňoval jsem se myšlenkami, že jsem měl dobré příležitosti ukázat svůj um, snad i talent, a prodat to, co ve mně je.

Zlom nastal na začátku nového roku, v lednu. Zazvonil mi telefon a na druhé straně byla režisérka Jana Kališová, umělecký šéf činohry Jihočeského divadla České Budějovice. Nabídla mi v Jihočeském divadle roli. Znělo to neuvěřitelně – má první role ve velkém profesionálním divadle! Taková nabídka se neodmítá a já jsem neviděl jediný důvod ji nepřijmout. Neuvěřitelný byl pro mne i fakt, že jsem měl do inscenace „naskočit“ až po čtrnácti dnech od první čtené zkoušky. Dva týdny se mělo zkoušet beze mě, abych dokončil svoje zkoušení v DISKU, a teprve pak jsem se měl přidat.

Šlo o hru *Zavolejte Jeevese* v režii Martiny Schlegelové. Když jsem v Budějovicích začal zkoušet, připadal jsem si trošku jako právě vylíhnuté mládě, které opustilo hnízdo a poprvé si prohlíželo svět. Šlo o začátek něčeho nového a o mou další životní premiéru a já jsem nechtěl udělat žádnou chybu. Tím myslím jak ve své práci, v herectví, tak i co se týče pracovních vztahů. Nezapomenout každého pozdravit a představit se, od zaměstnanců až

po herecké bardy. Dobře se zapsat, udělat dobrý dojem. I na to je třeba mít „talent“. Vše pro mě v tu chvíli bylo nové. Ano, hostoval jsem sice v Divadle na Vinohradech a také v Divadle pod Palmovkou, ale tam šlo o drobnou roli Mladíka v *Tramvaji do stanice Touha*. Tady jsem měl poprvé pocit, že někdo stojí přímo o mne, o moje herecké nadání, o můj talent. Způsob mé přípravy na zkoušení inscenace *Zavolejte Jeevese* byl vlastně velmi podobný jako u inscenací v DISKU. Má role, to byla postava Edwina, malého hyperaktivního skauta, který provádí dobré skutky natolik fanatickým způsobem, až způsobí například výbuch letního sídla. Role to byla malá, ale myslím si, že velmi zapamatovatelná. Z pozdějších reakcí jsem se dozvěděl, že tým okolo této inscenace byl s mou prací spokojen, což také přispělo k mé motivaci k další herecké práci.

Vrátím se teď opět k období, ve kterém se v závěru našeho studia rozhoduje o našem dalším směřování. Tady si dovolím menší odbočku. Myslím si, že existuje mnoho různých aspektů, které rozhodují při volbě vašeho zaměstnání. V uměleckém prostředí, v našem případě u divadla, to určitě není jinak. Tyto aspekty mohou být nejrůznější a každý herec k nim samozřejmě přistupuje jinak. Může jít o uměleckou úroveň divadla nebo divadelní společnosti, lokalitu, možná i o platové podmínky. Pro mne je rozhodující dobrý kolektiv. Neumím si představit, že bych v některém angažmá sice dělal „dobré divadlo“ a dostával za práci slušně zapláceno, ale vztahy v kolektivu by nefungovaly. Už při zkoušení inscenace *Zavolejte Jeevese* jsem si často uvědomoval, že i za krátkou chvíli jsem si k Jihočeskému divadlu vytvořil vztah, protože jsem tam poznal takový kolektiv, s jakým bych rád v budoucnu pracoval. Nerad bych na nikoho zapomenul, ale přesto bych na tomto místě z hereckých kolegů rád jmenoval například Jiřího Suchého z Tábora, Pavla Oubrama, Tomáše Drápelu nebo Terezu Vítů. Na DAMU se zatím stále více blížil konec působení našeho ročníku v DISKU a otázka toho, kdo kam půjde, byla stále více nabíledni. Mě hřál pocit, že jsem už spolupracoval s Jihočeským divadlem a v myšlenkách jsem se tam vracel. Mimo to se o mé budoucnosti poměrně hodně veřejně mluvilo. Vyrojilo se opět mnoho různých názorů vztahujících se k mé budoucnosti, k mému talentu a podobně, a to jak od odborné veřejnosti, od pedagogů a kolegů, ale i od dalších osob. Často se opakovaly podobné názory v tomto duchu: „O tebe nemám strach!“, „Po tobě okamžitě skočí nějaké pražské divadlo.“, „Hostovačka v Budějovicích byla dobrá, ale ty půjdeš jinam.“, „Ty máš talent! Já být režisérem nebo uměleckým šéfem, tak tě беру hned.“ Hezky se to sice poslouchalo, ale já jsem se chválou a „věštěním“ druhých nechtěl nechat „ukolébat“ a stále jsem se soustředil jen sám na sebe. Přesto nebylo jednoduché hodit to úplně za hlavu a

trošku mi to hlodalo. Navíc jsem byl oceněn – získal jsem Cenu Jiřího Adamíry za výbornou práci po celou dobu studia. Na Budějovice jsem tím pádem trochu zapomněl. A ukázalo se, že všechno může být úplně jinak. Z Prahy žádná nabídka nepřišla a já jsem o sobě začal pochybovat „Proč nikdo nestojí o to se mnou spolupracovat?“, „Špatně se se mnou zkouší?“, „Mám vůbec talent?“ Najednou se všechno změnilo. Přišla nabídka z Jihočeského divadla. Na angažmá. Stop. Musel jsem se zastavit, srovnat si v hlavě své priority a nenechat se rozptylovat „dobrymi“ radami druhých. Začal jsem svou situaci vidět v novém světle. Mám angažmá! Hned po škole. Budu pracovat!

3.1.9 Angažmá

Myslím si, že pokud člověk vystuduje herectví na škole, jakou je DAMU, a chce se oboru dále věnovat, není nic lepšího, než když začne hned po studiu hrát. Byl jsem šťastný a nesmírně vděčný, že já jsem takovou příležitost dostal. Otevřely se mi tím „dveře“ do herecké profese, a byla to pro mě další výzva v tom dělat dobře svou práci a pokusit se prokázat, zda opravdu mám talent. Můj život se samozřejmě zásadně změnil. Přestěhoval jsem se do Českých Budějovic. Nové město, nové divadlo a v něm noví lidé. Praha mi téměř nechyběla. Jako rodák z Karlových Varů a „nepražák“ jsem uvítal možnost ruch hlavního města opustit a zaměřit se na svou práci ve větším klidu a soustředění. A právě k tomu je „jihočeská metropole“ jako stvořená. Těšil jsem se na nová zkoušení. Během prvního roku v angažmá, respektive divadelní sezóny 2015/2016, jsem nazkoušel tři nové inscenace. Těšil jsem se o to víc, že zkoušení první z nich bylo zahájeno až začátkem listopadu, a já už jsem se nemohl dočkat. Čekaly mě tři premiéry a každá z nich byla v něčem specifická a jedinečná. Rád bych se nyní na tyto inscenace blíže podíval a zaměřil se na to, jaké herecké příležitosti mi přinesly, jak probíhalo zkoušení a jaké mám pocity z jejich výsledné podoby.

První inscenací, kterou jsem v novém angažmá nazkoušel, byla *Archa naděje*. Velký příběh podle skutečné události pod taktovkou režisérky Jany Kališové, která je v Jihočeském divadle uměleckým šéfem činohry. Hra Martina Vačkáře vznikla na základě skutečných deníkových záznamů a popisuje událost, která má reálný historický podklad. Jde o příběh českých židovských uprchlíků, kteří prchají z válkou zmítaného Protektorátu a chtějí se na lodi dostat do Země Zaslíbené. Cesta je to velmi trnitá a nebezpečná a naděje,

že se jejich útěk podaří, je minimální. Pomáhá jim jejich houževnatost, smysl pro humor a také hudba. Ano, živá hudba. Přesněji řečeno jde o swingovou kapelu, která na lodi hraje k tanci, zábavě a rozptýlení. Měl jsem radost, že i v této inscenaci bylo využito mé hudební nadání a hra na housle. Byl jsem součástí této swingové kapely, tj. kvarteta ve složení klarinet, kytara, harmonika a housle. Kromě účinkování v kvartetu jsem dostal i roli činoherní – mladý židovský obchodník Zajíček, který během strastiplné a dlouhé cesty vnáší na loď humor a dobrou náladu.

Hned v dalším titulu byla má role větší, poskytla mi prostor se herecky „odvázat“. *Shakespeare v Hollywoodu*, odlehčená komedie o tom, jak Max Reindhart natáčí v Hollywoodu Sen noci svatojánské a přitom se v reálném světě filmových ateliérů z ničeho nic objeví postavy ze Snu, tedy Oberon a Puk. Podruhé spolupráce s režisérkou Kališovou. Já jsem byl obsazen do role Puka. Při zkoušení jsem musel odhodit některé své zábrany, a to zejména ve fázi nabízení. Nešlo tady o žádné drama či psychologickou záležitost, ale o hravou komedii. Dříve, ještě na škole, jsem měl při zkoušení komedií jakoby trošku „zataženou ruční brzdu“. Báł jsem se, že budu trapný. A to nejen při hraní, ale i během zkoušek, kdy nabízím své představy hereckého vyjádření. Této obavy jsem se díky *Shakespeareovi v Hollywoodu* úplně zbavil, což mě zase posunulo o kousek dál. Přišel jsem na to, že je podstatné nebrat se tolik vážně a že v procesu vzniku inscenace je mnohem podstatnější nabídnout režisérovi co nejvíce svých nápadů a návrhů než to, jak u toho „vypadám“. I kdyby šlo o nesmysly, hlouposti nebo „trapnosti“, je to stále podnětnější než se držet při zemi a nepředvést nic, z čeho by si režisér mohl vybrat. Velmi mi k tomu pomohl fakt, že se ve hře prolínají dva světy – reálný s tím snovým, zjednodušeně pohádkovým. Tedy že jsem si jako Puk mohl dovolit téměř cokoliv. Mé možnosti nabízení byly v podstatě neomezené. Toto zkoušení byla pro mne veliká škola a mohl jsem rozvíjet své schopnosti komediálního projevu, či komediálního talentu. Uvědomil jsem si také to, jak je v komedii naprosto důležité tempo, rytmus a perfektní načasování. Navíc jsem dostal skvělého partnera, Viktora Limra jako Oberona. Naše úlohy byly ideálně rozděleny a mohli jsme se navzájem krásně doplňovat – já to „odběhám“ a u něho bude „hrát“ charisma. Obdivuji Viktora v jeho schopnosti, jak umí s humorem pracovat a skvěle ho dávkovat. Naše společné scény hrají moc rád a k naší dobré spolupráci na jevišti přispívá i fakt, že jsme se stali přáteli.

Poslední mou inscenací této sezóny bylo *Souborné dílo Williama Shakespeara ve 120 minutách*. Neuvěřitelná komedie. Tři herci, třicet sedm Shakespearových her, sto padesát čtyři sonetů a to za dvě hodiny. Za úspěchem tohoto kusu v Česku stojí Divadlo v Dlouhé, které Souborné dílo uvádí už téměř osm let. Je to velmi úspěšná inscenace, „trhák“. Domnívám se, že i když člověk jejich inscenaci zná, není to překážkou pro to, přistoupit ke hře nově, jinak. Tady je to lehčí i v tom, že způsob, kterým jednotlivé ukázky pojmete, je otevřený a záleží zcela na vás. Do inscenace jsme byli obsazeni já, Pavel Oubram a Tomáš Drápela a spolupráce s nimi byla vynikající. V takové inscenaci jako je Souborné dílo je velmi důležité a v podstatě podmínkou, aby si herci rozuměli, tzv. na sebe „slyšeli“. I když jsem byl v souboru nováčkem, proces zkoušení nás natolik semknul, že jsme doslova „táhli za jeden provaz“ od první minuty až do konce. Poprvé mě také v budějovickém angažmá režíroval muž. Šimon Dominik, nový umělecký šéf libereckého divadla. Oceňoval jsem, že nás při zkoušení využíval absolutně, že chtěl „vycházet z nás“. Nechával nám volnou ruku a jen mírně třídil naše nápady a odmítal jen skutečné nesmysly. Celkovým svým přístupem k práci vnášel do zkoušení velký náboj, z kterého jsem mohl hodně těžit. Co se týče rozvoje mých hereckých dovedností, nejvíce jsem si během zkoušení osahal umění improvizace, improvizace v praxi. A to nejen během zkoušek, ale i na každém představení, kdy často dochází k takovým situacím, že okamžitá reakce je nezbytná. Dále jsem poprvé zažil přímou interakci s divákem. V každém představení totiž přivedeme dva diváky na jeviště, což je situace, o které nikdy dopředu nevíte, jak dopadne. A to mě nesmírně baví, vzrušuje a obohacuje o nové zkušenosti.

Během prvního roku v angažmá jsem si také více uvědomil, že divadlo není jen o nás hercích a o režisérech. Kolik je k existenci divadla zapotřebí všech dalších lidí, z nichž většina sice není vidět, ale bez nichž by inscenace nevznikla. A divadlo nebylo divadlem. Mohl bych zde začít vyjmenovávat jednotlivé divadelní profese, ale určitě bych na někoho zapomněl. Ale alespoň pár příkladů. Garderoba, která mi připraví kostým, stará se o jeho čistotu a stav, a pomalu mě do něho celého oblékne. Na nich závisí i rychlé převleky, na které mám k dispozici jen třeba deset, patnáct vteřin v portálu. Ale není to jen o tom. Mně se například stalo, že jsem neměl dobrý den, byl jsem nervózní před představením a přišla garderobiérka Jana a hezkými slovy mě povzbudila. Ale nejde jen o garderobiérky či maskérky. Vytvořil jsem si přátelské vztahy se zaměstnanci jevištní techniky nebo s osvětlovači. A když nad tím tak přemýšlím, mít dobré vztahy se všemi kolegy, kteří stojí za vším tím, co děláme, je v naší práci moc důležité. Bez kostýmu,

rekvizit nebo světla se jako herci totiž neobejdeme a můžeme se snažit, jak chceme, a naše úsilí je zbytečné.

Ještě krátká zmínka o nadcházející sezóně 2016/2017. Ta mi nabízí zase něco trochu jiného. V té minulé jsem si trénoval svůj komediální talent. Hrál jsem „na plující lodi“ na housle. Trénoval schopnost improvizace. V nové sezóně mě čeká příprava hry *Přísámbůh (Hand to God)* od Roberta Askinse pod režijní taktovkou Janusze Klimszi. Dále bych měl zkoušet s hostujícím režisérem Ivanem Krejčím a také se podruhé pracovně setkám s režisérkou Martinou Schegelovou při práci na hře *Kati* autora Martina McDonagha. Jsem plný očekávání a těším se na nové výzvy. Doufám, že se v otázce svého talentu a hereckých schopností zase posunu o krok kupředu.

3.1.10 Další zkušenosti – televize, film, rozhlas

Má úplně první zkušenost s filmem, resp. v tomto případě s natáčením pro televizi, to byl seriál České televize *První republika* a konkrétně jeho první série. Má postava se jmenovala Přemek a byl to čeledín na statku. I když šlo o roli s minimem textu, těšil jsem se, že na vlastní oči uvidím a poznám, jak to při natáčení chodí. Že mě tato zkušenost naučí zase něco nového a odlišného, než je divadlo, a že mé herectví obohatí. Čeledínové na statku byli dva, Přemek a Čeněk, kterého hrál můj kolega, spolužák a kamarád Jakub Koudela. Natáčel jsem čtyři natáčecí dny během půl roku a vesměs jsem dlouhé hodiny jen čekal na záběr, ve kterém jsem přehodil seno a řekl jednu větu. Takový o něco lepší kompars. Natáčení mne moc nezaujalo, dlouhé čekání a nicnedělání mě příliš nebavilo. Přišel jsem si nevyužitý. Proto jsem natáčení pro film a televizi radil na druhé místo a jednoznačně dál preferoval práci pro divadlo. I přes své další zkušenosti s filmem je pro mne stále divadlo jasnou prioritou. Práce na filmu mi nemůže nahradit okamžiky, které zažívám jako herec na jevišti živě před publikem. Filmový záběr lze opakovat mnohokrát, dokud není ideální. To na divadle nejde. Buď teď, nebo nikdy. Už to nejde vrátit zpět. A to na divadelní práci právě miluji, to je má vášeň. S přibývajícimi zkušenostmi se můj vztah k filmovému natáčení měnil a mění dosud. Pokud přijdou další příležitosti, rád je využiji, a můj pohled na věc se ještě určitě změní.

Mou první větší filmovou rolí byla role Oskara Nedbala ve filmu *Americké dopisy*. Velkou školou pro mne bylo stát vedle takových skvělých herců jako jsou například Petra

Špalková a Hynek Čermák a učit se od nich. Film vypráví příběh hudebního skladatele Antonína Dvořáka, kterého ztvárnil Hynek Čermák. Za zmínku stojí, že jsem se musel naučit hrát na violu, tedy hudební nástroj, který jsem neovládal. Stejně tak i Hynek Čermák. Já jsem to měl o to jednodušší, že hraji na housle a mohl jsem tak svoje zkušenosti dobře uplatnit. Zajímavé pro mne však bylo také sledovat, jak si s tímto velkým úkolem poradil Hynek, který neměl takovou výhodu jako já. Taková situace vyžaduje mít jistý hudební talent, aby se za tak krátkou chvíli naučil s nástrojem zacházet tak, aby to na kameru vypadalo, že je vynikající violista. Jak jsem již zmínil, hrál jsem postavu Oskara Nedbala, který byl žákem Antonína Dvořáka. Toto natáčení už bylo jiné než to první pro seriál. Prošel jsem castingem a měl jsem celkem sedm natáčecích dnů, tím pádem jsem se cítil projektu mnohem více platný. Navíc se mi natáčení konečně poprvé zalíbilo. Začal jsem hlouběji pronikat do tzv. filmového herectví. Filmové herectví je určitě specifické. Je civilní. V hlasu, mimice i pohybu. Jednoduše řečeno stačí málo. Ve srovnání s divadlem jde o zásadní rozdíl. V průběhu svých prvních castingů jsem se potýkal s připomínkami, abych nehrál divadlo, tzv. nepřehrával. Byl to pro mne problém. Ale s přibývajícimi zkušenostmi, kterým pomohla i možnost sledovat po natočené scéně “kopr“ (což je právě natočený záběr), jsem na tom byl lépe.

Na každé natáčení musí herec přijít vždy brilantně připraven. A to jak co se textu týče, tak i co do dalších aspektů. Těmi je například znalost a pochopení postavy a jednotlivých scén. Herec však musí dobře znát celý scénář. Ten má k dispozici oproti divadelnímu textu dříve a proto má možnost, a řekl bych i povinnost, se na natáčení dobře připravit. Během samotného natáčení už totiž není na přípravu čas. Zde platí známý výrok, že „čas jsou peníze“. Rád bych se okrajově zmínil o jedné mé další zkušenosti s natáčením. Šestidílný cyklus *Bohéma* v režii Roberta Sedláčka. Šlo o volné pokračování Sedláčkova televizního seriálu *České století*. V tomto projektu jsem se poprvé setkal se zkouškami, které probíhaly vždy před natáčením jednotlivých obrazů. Já jsem měl roli mladého komunistického kádra, který je dosazen do Barrandovských ateliérů a rozhoduje o tom, co se bude a nebude točit. Při natáčení jsem se setkal s několika hereckými špičkami. Například Vladimír Javorský. Představoval Vlastu Buriana. Když jsem s panem Javorským natáčel společné scény a dokonce společný dialog, musel jsem dávat pozor, abych na něj jen obdivně nezářil a hrál. Práce s panem Javorským byla pro mne obrovská zkušenost. On je pro mne bezpochyby jeden z nejtalentovanějších herců, které jsem mohl kdy poznat.

Do jiné kategorie spadá práce v rozhlasu, kterou jsem si velmi oblíbil. Měl jsem zatím příležitost hrát ve čtyřech rozhlasových hrách. Odlišný přístup k práci, kdy jako herec nejste vidět, ale jen slyšet, mne velmi zaujal. Vše, čím hrajete, je pouze váš hlas. Je to velmi vzrušující. A opět zde chci zmínit jeden faktor společný pro film, televizi a rozhlas. Intimita. A já jako herec pracuji s intimitou moc rád.

3.2 Hodnocení hereckého talentu a uměleckého výkonu

Ve své práci už jsem zmínil různé formy hodnocení talentu a posuzování hereckých výkonů. Přijímací (talentové) zkoušky. Hodnocení pedagogů na DAMU. Hodnocení absolventské inscenace. Hodnocení talentu. Přístup režisérů. Ohlasy od diváků. Posuzování vlastních hereckých výkonů.

Ale ještě bych se zastavil u filmu. Jak se posuzuje talent ve filmové branži. Konkrétně chci napsat o tom, jakým způsobem jsou herci do filmu obsazováni. Co je to casting a jak probíhá. Každý herec, který má zájem se účastnit natáčení, a rozhodně to platí u všech začínajících, musí být zaregistrovaný v castingové agentuře či ideálně v několika. Pokud probíhá výběrové řízení a hledají se vhodní představitelé pro konkrétní role, herec prochází tzv. castingem. Castings se vypisují jak při obsazování filmů, televizních projektů, tak i reklam. Účast na castingu však není vždy podmínkou, jsou role, které jsou obsazovány přímo. Celý proces castingu je náročný a v mnoha ohledech jiný než konkurz v divadle. A to z mnoha důvodů. Uchazečů na jednu roli bývá obvykle velké množství a o výsledné volbě nerozhodují jen tvůrci, ale do procesu rozhodování výrazně zasahují i další osoby. Hlavní slovo mívá režisér. Ale u filmu to rozhodně neplatí, alespoň ne vždy. Jelikož je film oproti divadlu podstatně více o penězích a rozpočet každého filmu je mnohonásobně vyšší než jakýkoliv divadelní projekt, konečné a rozhodující slovo mívají producenti, kteří film financují. A protože producenti potřebují dostatečnou návštěvnost v kinech, často se pak při castingu stává, že dají přednost „známé tváři“ před neznámou. Ale toto téma je rozhodně o dost složitější a já mám zatím jen velmi malé zkušenosti na to, abych o něm mohl „rozumovat“.

Kapitolu bych rád zakončil pohledem z druhé strany. Já sám nejsem pouze herec, ale také divák. Moc rád chodím do divadla a sleduji filmy. Je to pro mne také určitá forma přípravy. Samozřejmě nejraději sleduji skvělá představení a talentované herce. Ale na

druhou stranou rád vidím i herce, kdy z jejich výkonů nejsem schopen se na první pohled rozhodnout, zda je to tak správně nebo úplně mimo. Jestli hrají špatně, anebo naopak geniálně. Již na DAMU jsem sledoval spolužáky, kteří by se dali zahrnout do této skupiny. Obdivoval jsem třeba Eva Hacurovou. Její komediální talent, talent zaujmout prostor a její suverenita byla úžasná. Někdy mám chuť po nějaké dobré, zvláště komediální scéně, nahlas a zprudka zatleskat. Většinou však sám nikdy nezačnu, nezdá se mi to kolegiální. Bojím se, že ačkoliv bych kolegu herce povzbudil, mohl bych jej také naopak vyhodit z kontextu. Já osobně mám potlesk na otevřené scéně rád. Nevadí mi, nerozhodí mě, ba naopak. Mám pocit, že jsem to zahrál dobře a je to pro mě důležitý pocit satisfakce a motivace.

3.3 Mé silné a slabé stránky

V této poslední podkapitole bych rád zmínil, jak uvažuji o svých schopnostech, a při tom se zaměřím na své silné a slabé stránky. Hodnotit sám sebe je vždy velmi těžké, ale myslím si, že jistá forma sebereflexe do této práce patří. Reakce různých lidí, kolegů a dalších, říkají, že mám komediální talent. Odráží se to i v tom, jaké role dostávám. O to víc mám velkou touhu zahrát si role vážné, charakterní, protože cítím, že v nich půjde o další možnosti ukázat ty části mého talentu, které se ještě možná ani zatím neprojeví. A že se mohu na takových rolích hodně naučit. Další silnou stránkou je určitě má muzikálnost, která mi kromě hudebních rolí pomáhá i v činohře, ve správném načasování replik i situací. A v zacházení s rytmem představení. Ale nejenom, těch pozitivních dopadů má hercovo hudební nadání dozajista více.

Oproti tomu bych měl zapracovat na svých pohybových schopnostech. Ačkoliv mohu být slušný činoherní herec a kvalitnější pohybové schopnosti nebudu tolik potřebovat, přijdu o role v muzikálech a v dalších inscenacích, ve kterých je zapotřebí zvládat velmi dobře náročné choreografie. Na druhou stranu, v Jihočeském divadle hraji Puka ze Snu noci svatojánské (v *Shakespearovi v Hollywoodu*) a nejednou se mi po představení stalo, že se mě nějaký divák zeptal, jestli jsem nestudoval i balet. Velmi mě to pobavilo. Já? Nejspíš tomu pomohl fakt, že všechna pohybová čísla a „krece“ jsem si vymyslel sám, tudíž jde o pohyby mně vlastní.

Stále bych měl více pracovat s hlasem a mluvou, hlavně s artikulací. Často jsem totiž tak ponořen do určité emočně vypjaté situace, že pak ztrácím kontrolu nad svou řečí.

Ještě bych rád zmínil jeden můj malý nešvar, který se projevuje při komických scénách. Jsem velmi náchylný k tomu se na jevišti „odbourat“. Ne často, ale tu a tam se mi to stane. Proto obdivuji herce, kteří za všech okolností dokážou zachovat kamennou tvář.

4 Herecký talent a jeho kultivace

Pro herecký talent a jeho rozvoj je zapotřebí mít různá nadání a kultivovat je. Některé nadání člověk už má a jen ho dále rozvíjí, jiné nadání je nutné u studenta herectví nejprve objevit a probudit. Žádný herec není dokonalý a zcela všestranně založený a tak každý z nás je na tom v některé oblasti lépe, v jiné hůře a s něčím „bojuje“ celý život. Přesto si myslím, že i v těch oblastech, které nepatří mezi hercovy silné stránky, se dá něco dělat, a v některých dokonce stačí, když je herec základně vybaven a nemusí v nich notně vynikat. Důležité je asi to, jak vypadá souhrn všech jeho schopností a dovedností, tedy výbava, jakou herec disponuje a její neustálá kultivace a rozšiřování.

4.1 Složky hereckého talentu a jejich kultivace

Tuto kapitolu jsem rozdělil na jednotlivé skupiny schopností a dovedností, jednodušeji řečeno složek hereckého talentu. Myslím si, že mezi ně můžeme zařadit tyto skupiny: hlas a mluva (jevištní řeč), orientace v textu a paměť, hudební talent, pohybový talent, umění ovládat řeč těla a motorické schopnosti, výbava mimických a výrazových prostředků, orientace v prostoru, schopnost práce s vlastními emocemi, představitivost a fantazie, umění improvizace nebo také schopnost nápodoby či umění vyprávět.

4.1.1 Hlas a mluva, jevištní řeč

Řeč, mluva a správně posazený hlas, to jsou neodmyslitelné předpoklady pro kvalitní práci herce. Základní podmínkou je nemít příliš zásadní vadu řeči, tím myslím takovou, která se nedá odstranit. Ta je překážkou i během přijímacích řízení. Pochopitelně, každý z nás má nějakou vadu řeči a každý bystrý hlasový pedagog ji objeví, ale s tím se dá nějak pracovat. Ještě před studiem na DAMU jsem věděl, že je důležité se před představením pořádně rozmluvit a to bylo vše. Až na DAMU jsem se seznámil s informací, jak se hlas v krku tvoří a jak jej správně posadit a jak s hlasivkami pracovat. Na praktickou hlasovou tvorbu jsme měli paní Alenu Hesounovou. Tato učí hlasovou výchovu už padesát let a dala by se nazvat tzv. starou dobrou školou. Zaměřovala se na to, abychom měli tzv.

tvrdou výslovnost. Neustále nám opravovala měkká ž, š, č. Naučila nás i zajímavé jazykolamy, o kterých nám říkala, že pokud je zvládneme, jsme připraveni na všechno. Důkladné rozmlouvání je bezesporu důležitá věc. Jde o to „rozehřát“ pusu a připravit se na celé představení, ve kterém od začátku do konce mluvíte. Žádná jednotná technika rozmlouvání neexistuje, každému herci vyhovuje něco jiného. Já si například dávám pozor na dech. Těsně před představením se snažím se především zhluboka rozdýchat, abych byl připraven na všechna herecká i hlasová vypětí a nedošlo u mě k tzv. předýchání, o kterém jsem se již zmínil. Také jsem si v praxi vyzkoušel hrát v různých divadelních prostorech, jejichž odlišnost hrála roli pro mou práci s hlasem. Komorní prostor máme v Jihočeském divadle, je to půdní studiová scéna. Tam „stačí málo“. Divák je od herců velmi blízko a různé intimní části textu můžu, v rámci možností, vyslovit opravdu intimně. Oproti tomu mám také zkušenost s velkým jevištěm, jako je třeba Divadlo na Vinohradech, kde musíte opravdu řádně posadit hlas a hlavně ukončovat slova, protože to nějakou tu chvíli trvá, než slovo k divákovi „dolétne“. Naprosto specifickým prostorem, se kterým mám nyní aktuální zkušenost, je otáčivé hlediště v Českém Krumlově, což můžeme obecně označit jako venkovní čili exteriérovou scénu. Tam opravdu musíte hrát „velké divadlo“ hlavně co do hlasového charakteru. My z legrace říkáme, že nedoporučujeme, aby si diváci sedali do první řady, protože uvidí „velkou šmíru“.

4.1.2 Orientace v textu, paměť

Velmi důležitá disciplína, o které jsem zatím nemluvil, je hercova práce s textem. Mé vlastní texty jsou plné poznámek, slov a pomůcek, kterým rozumím jen já. Jsem velmi nerad, když si někdo cizí, například kolega, půjčí můj text a začne mými poznámkami probírat, protože orientace v nich je pro kohokoliv zvenčí téměř nemožná. Resp. můj text je má osobní věc a je pro mě nezbytné si na něj dávat pozor. Kdybych o něj přišel, zásadně by mi to zkomplikovalo přípravu inscenace. Neodmyslitelnou pomůckou pro dobrou orientaci herce v textu je zvýrazňovač, tedy alespoň to platí pro mě. Podstatná je samozřejmě i skvělá znalost textu, vědět, jak jdou repliky za sebou a výhodou je i znalost textu svého kolegy. V neposlední řadě je důležitý trénink paměti, ale konkrétně v mém případě pro to zatím nemusím dělat nic navíc, stačí jen studovat text a paměť se brzy zapojí.

4.1.3 Hudební talent

O hudebním talentu jsem toho na předchozích stránkách napsal již hodně, ale rád bych tady shrnul to podstatné. K mému herectví hudba neodmyslitelně patří. Je to součást mé herecké výbavy, ve které si věřím. Využít jsem toho mohl hned ve dvou inscenacích, ve kterých jsem hrál na housle, tak i později, hned zkraje mého nového angažmá, v inscenaci *Archa naděje*, kde jsem byl členem komorního swingového kvarteta. Hudební nadání herci určitě velmi pomáhá. Někdy samozřejmě stačí, když má herec alespoň základní hudební průpravu. Nejde jen o samotná hudební čísla, zpěv nebo o hru na hudební nástroj. Rytmus je neoddělitelnou součástí každé divadelní inscenace. Ať je to „timing“, tedy správné načasování herecké akce, nebo „jen“ schopnost ve správný čas navázat na poslední slova hereckého partnera. Tato schopnost je velmi důležitá. Myslím si, že pro herce je určitě výhodou, když je hudebně nadaný či muzikální, není to však podmínkou. Je mnoho herců, kteří v tomto ohledu moc „obdařeni“ nebyli, a přesto patří mezi naše vynikající herce.

4.1.4 Pohybový talent

Pohyb je neodmyslitelnou součástí hereckého projevu a můžeme rozlišit několik jeho forem či způsobů, jakými herec pracuje. Můžeme být například součástí nějakého pohybového souboru, ve kterém je pohybová složka na zcela prvním místě. Jedná se o tzv. pohybové divadlo (např. Veselé skoky) nebo i akrobatické divadlo – tento divadelní žánr nazýváme Nový cirkus (např. Cirk La Putyka). V takovém případě musí herec disponovat velkými pohybovými dispozicemi. Dalším žánrem, ve kterém je pohyb podstatný, jsou muzikálová či hudební představení. V rámci angažmá v Jihočeském divadle byla přezkušována inscenace *Škola základ života* a já, který jsem do již hotové inscenace „naskočil“, jsem se musel naučit několik choreografií, které procházely celou inscenací. V již zmíněném *Shakespearovi v Hollywoodu* jsem hrál Puka, kterého bych pospal jako takové malé zvířátko z jiného světa, tudíž můj způsob pohybu po jevišti vyžadoval specifický přístup. Rychlost, hbitost a sem tam i nějaké ty prvky akrobacie. Základy jsem se učil na DAMU. V pohybu jsem měl štěstí na vynikající profesory. Ať to byl legendární Petr Pachl na akrobacii, anebo o nic méně zdatný Doc. Martin Pacek, který nás pohyb učil v předmětu s názvem Trénink, tanec a jevištní pohyb. Oběma těmto pánům patří mé

poděkování za to, že i já, herec bez velkých pohybových předpokladů, jsem schopen se na jevišti slušně uplatnit i v tomto směru.

Na škole nám hodně často říkali, abychom si nerozbíjeli slovo pohybem. To je velmi důležité. Nejdříve vstát a pak říkat text nebo naopak. Něco jiného je, když jsem měl jako Kreon monolog k Haimonovi a velmi pomalu jsem se k němu blížil. To bylo cílené propojení textu a pohybu. Myslím si, že schopnost ovládnout tuto techniku, tedy techniku, jak správně a vhodně vzájemně propojovat pohyb s mluveným projevem či jak je spolu kombinovat, je velmi podstatné. Při špatném zacházení pak může dojít k tomu, že herec jedním rozbíjí to druhé a naopak.

4.1.5 Motorické schopnosti a umění ovládat řeč těla

I když se to zdá jako banální a snadné, chodit po jevišti není úplně samozřejmá věc, kterou by každý člověk hned ovládal. Každý postoj tzv. hraje, tj. sám o sobě symbolizuje. Pohyb na jevišti má svá specifika. Když herec vejde na jeviště, svým postojem dává okamžitě najevo charakter dané postavy. Časté připomínky k mé osobě v této oblasti byly například: „Nehrb se a nešoupej nohama“. Nyní se již snažím si na tyto věci dávat daleko větší pozor. Talent herce umět ihned během příchodu na jeviště správně vystihnout to, co je pro postavu určující, je k nezaplacení. Diváci vás okamžitě zaregistrují, identifikují postavu a vy nemusíte nic moc „velkého“ dělat. Stejně tak si uvědomuji, jak je důležité pro herce na jevišti existovat, tj. „být“. Jak jsem již uvedl, mou absolventskou inscenací byl *Mučedník*, kde jsem měl hlavní roli s velkým množstvím textu. Úplně jiná pro mne byla inscenace v DISKU *Čechov na Jaltě*, kde jsem měl textu podstatně méně. Zde jsme hráli, spolu s Matyášem Řezníčkem, věčně opilé herce z MCHATU. Má postava se jmenovala Lužskij a hlavní náplní role bylo pít, jíst a občas vyřknout nějakou glosu. Přesto že jsem zde měl minimálně textu, patřila tato inscenace k mým oblíbeným.

Neodmyslitelná součást hereckého umění je práce s rekvizitou. Podstatné je, že rekvizita musí herci pomáhat a nikoli překážet. To je pak zásadní chybou, která má negativní dopad na celý herecův výkon a tím i věrohodnost jeho postavy. Stejně tak je znát padnoucí či nepadnoucí kostým nebo kostým, který herec či herečka neumí nosit. Herec a kostým musí být jedno, aby mohla vzniknout výsledná postava. Umění herce ovládat

správně rekvizitu a kostým můžeme zařadit jako nezbytné předpoklady pro správné herecké vyjádření, tedy schopnost ovládnout řeč těla.

4.1.6 Výbava mimických a výrazových prostředků

Mimika a výraz, to je základ herecké profese. Schopnost mimiku ovládat je základním předpokladem herecké práce. Byl jsem obdařen takřikajíc velkým obličejem. Mám v obličeji výrazné rysy. A vzhledem k tomu jakékoliv vyjádření pro mě přirozené emoce či mimická reakce, je tím pádem objektivně veliká. Výhodou je to na divadle, jistou nevýhodou před kamerou. Využil jsem toho například v *Shakespearovi v Hollywoodu*, kde jsem hrál Puka. Koulení očí, veliký úsměv nebo smutný pohled, provinilé oči a hned jsem roztomilý. Při natáčení mi to však bylo vyčítáno, i když jsem se snažil hodně „krotit“. Má reakce jako údiv, odpor a podobně, je pro kameru velmi výrazná, přesto že je ode mě přirozená. Ale naučil jsem se s tím pracovat. I takovou to výbavu herce lze kultivovat. Na DAMU, v rámci výuky jevištního pohybu, jsme na této problematice pracovali. Deset lidí sedí hodinu těsně před zrcadlem, prohmatávají si svaly v obličeji, dělají na sebe „obličej“ a zkoušejí, čeho všeho je jejich obličej schopen.

4.1.7 Schopnost práce s vlastními emocemi

Během zkoušení inscenace *Sestry* v divadle Dagmar jsem se poprvé pozastavil nad otázkou prožívání či neprožívání během hereckého projevu. Tam jsem se dokázal vcítit do postavy Svena, protože jsem sám zažil podobnou zkušenost – odchod otce od rodiny. Ale je to tak správně? Režiséři, dramaturgové, herci a teoretici se o tom přou už léta. Jak píše Jaroslav Vostrý v Předpokladech hereckého projevu. „*Pojem prožívání, je v herectví odedávna předmětem neobyčejně ostrých sporů. Někdy jako by šlo o spor různých století. Má-li herec představovat hrdinu, jehož slova jsou plná vášně a citu, musí být sám tímto citem proniknut.*“⁹ To se roku 1674 pro takového Boileaua rozumělo samo sebou. Diderot

⁹ VOSTRÝ, Jaroslav. Předpoklady hereckého projevu. Praha : Ministerstvo školství, tělovýchovy a mládeže České republiky, 1991.

o sto let později je přesvědčen o naprostém opaku: „*Nepůsobí na nás prudký, z míry přivedený člověk ale ten, který se ovládá. Herecké slzy padají z mozku.*“¹⁰ Lessing tvrdí, že „*kdyby se měl rozhodovat mezi hercem, který takovým způsobem prožívá svou roli, a hercem, u něhož všechno, co říká a činí, vzniká pouhým mechanickým napodobením, dal by přednost tomu druhému*“. Já se příkládáním k názoru, že není od věci, když si herec projde podobnou situací, kterou má následně ztvárnit na jevišti. Může to být ku prospěchu, když se dokáže vcítit do postavy, která zažila stejnou nebo podobnou situaci jako on sám. Ale na druhou stranu, skvělé ztvárnění postavy se může stejně tak dobře podařit herci, který takovou zkušenost nemá. Tato problematika je určitě mnohem složitější. Tématem mé práce je však jiná oblast, proto se tím nebudu hlouběji zabývat.

4.1.8 Představivost, fantazie

Během své dosavadní praxe jsem došel k názoru, že rozvinutá představivost a fantazie je schopnost, která zásadně ovlivňuje a formuje hereckou práci a přispívá k širším možnostem při procesu zkoušení. Představivost herce je určitě jeden ze zásadních předpokladů pro spolupráci s tvůrci inscenace. Herec, který rozvinutou představivostí disponuje, je tak schopen být režisérovi lepším partnerem a tvůrčím způsobem mu nabízet různé možnosti hereckého vyjádření.

Myslím si, že mohu říct, že mám určité předpoklady, související se schopností pracovat při vzniku inscenace s vlastní představivostí a fantazií a snažím se je zkušenostmi rozvíjet. Tato schopnost mi výrazně pomáhala v inscenaci *Slyšet hlasy* (Joe Penhall), kterou jsme nazkoušeli mimo školu s některými spolužáky z našeho ročníku. V této hře se totiž nachází mnoho obrazů, které se odehrávají ve venkovních prostředích. Například romantická scéna dvou milenců, kteří spolu sedí na mole při západu slunce. Přitom my jsme s hereckou partnerkou seděli v K332 na praktikáblu a nejvíce nám pomáhalo nasvícení – štychem, který byl na nás nasměrován, byla vytvořena potřebná iluze západu slunce. K správnému navození celkového dojmu jsme ale museli přispět i my a dotvořit jej

¹⁰ DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Přel. Josef Pospíšil. 1. vydání originálu: 1770. Praha : Votobia, 1997.

sami svým hereckým projevem. Proto jsme oba potřebovali pracovat i s vlastní vizuální představivostí.

Fantazii v oblasti pohybové jsem například použil u klauzur v prvním ročníku. Zpracovávali jsme úryvek z *Gazdiny roby* a já představoval postavu Samka. V textu je předepsáno, že Samko kulhá. Náš spolužák, student režie, se bál, že by mé názorně provedené napadání na jednu nohu bylo příliš popisné a zbytečně markantní, proto chtěl kulhání zcela zrušit a neupozorňovat na něj. Nakonec jsem na to šel tak, že kulhat viditelně opravdu nebudu, ale přitom jsem si během hraní podvědomě představoval, že mám určitý problém s nohou, který jsem však dával najevo pouze při některých pohybových akcích, jako bylo sedání, vstávání, změny směru pohybu a podobně.

4.1.9 Orientace v prostoru

Domnívám se, že vnímání prostoru, perfektní orientace v něm a správné načasování je pro herce na jevišti také velmi důležité. Proto se například na zájezdy s představením jezdí se značným předstihem, aby si herec mohl tzv. „osahat prostor“. U mne jde o součást rituálu každé přípravy před představením v novém prostoru, hlavně u náročnějších inscenací. Vnímání prostoru a orientace je pro mne zásadním předpokladem pro herecký výkon. Nejdříve si vyberu moment, kdy je jeviště zcela prázdné a ani v hledišti nikdo nesedí a vytvořím si tak chvíli jen pro sebe, abych prostor dobře poznal a vnitřně se naladil. Poté obejdu všechny kulisy, prohlédnu si je, „osahám si“ je a hned se cítím na představení připraven.

4.1.10 Umění improvizace

O improvizaci jsem v této práci již dost napsal, ale dovolím si opět kratší shrnutí. Improvizace je taková oblast hereckého talentu, která se podle mého názoru nedá úplně naučit. Maximálně ji lze trénovat, tedy nikdy nepřestat improvizovat. K tomu, jak umět okamžitě vhodně reagovat, aby to bylo ku prospěchu věci, není žádný konkrétní jednotný klíč. Jde o to být stále aktivní. Ani na chvíli „nevypnout“. Mít stále přehled o dění na jevišti a rozumět situaci. Improvizace je způsob práce, která mě vždy bavila. Líbí se mi na tom ta, řekněme, svoboda, kterou herec má. Ale i v tom vidím tenkou hranici, kdy to, co je

před ní nebo za ní, už může být malér. V pevném textu se vlastně málokdy improvizuje. Má dosavadní zkušenost s improvizací je zatím nejvíce spojená s tím, že mému kolegovi na jevišti najednou vypadne text, anebo ještě „lépe“, vůbec nepřijde na svůj výstup. To pak přichází čas na improvizaci a nikdo nikdy neví, jak to celé dopadne.

4.2 Další faktory, jež ovlivňují rozvoj talentu

Patří sem vlastnosti a charakterové danosti jsou vytrvalost, cílevědomost, rozhodnost, zdravé sebevědomí, schopnost se prosadit. Pokora. Myslím si, že dále jde o ty faktory, které ne vždy můžeme ovlivnit. Výchova, štěstí, náhoda. Myslím si, že v naší profesi je důležité mít talent a jak se u divadla říká, se z věcí „nepodělat“. Svět, a ten divadelní není výjimkou, není vždy spravedlivý a herec inklinuje k tomu připadat si někdy ukřivděný, opomíjený, neprávem špatně hodnocený. Někdy je jeho pocit správný. Ale...

Dále musí herec mít např. „tah na bránu“, ostré lokty atd. Ne vždy je to důležité, ale absence sebejistoty je pro herce zhoubná. Důležitým faktorem jsou také různé životní okolnosti, setkání, náhody. Těch správných je třeba umět využít. Nikdy však ne za cenu toho, že bych se za sebe musel stydět.

5 Závěr

Pro svou diplomovou práci jsem si stanovil téma talent a možnosti jeho kultivace. Důvodem pro tuto volbu byl fakt, že v herecké profesi je talent tím snad nejužívanějším výrazem, který je s prací herce spjat tak těsně, jako snad nic jiného. Na začátku jsem si stanovil hypotézu, že disponovat talentem je zásadním předpokladem pro umělecký vývoj a kariérní růst každého umělce, herce nevyjímaje. Ale stačí herci „pouhý“ talent? A pokud nestačí, jaké má herec možnosti svůj talent rozvíjet a kultivovat? A jak na to?

V první části práce jsem se na téma talent podíval v obecné rovině. Prostřednictvím definování termínu talent a vysvětlení souvisejících pojmů jsem objasnil základní hlediska, jak na talent můžeme nahlížet. Jádrem mé práce je pohled na tuto problematiku optikou studenta herectví a začínajícího herce. Čerpal jsem z vlastních zkušeností a blíže analyzoval ty etapy ze svého života, které byly z dnešního pohledu klíčové v mé cestě k herecké profesi. Kromě rozboru jednotlivých projektů se tyto kapitoly zaměřují i na dílčí dílčí složky hereckého talentu, jejichž kultivací lze talent rozvíjet. Popisují také způsoby, kterými je možné zlepšovat herecké techniky a rozvíjet hercovy schopnosti a dovednosti, a jejich pozitivní dopad na výsledné výkony. Důležitou linkou, která celou mou práci provází, je snaha o sebereflexi. Nastíhují celý proces tvorby od příprav na roli až po premiéru, hodnotím konečný výsledek a zaměřuji se na otázku kultivace talentu.

Závěrem se dostávám k myšlence, kterou považuji za meritum věci. Je to předpoklad, že talent nestačí, že talent není všechno. Žádnému umělci nestačí „jen“ mít talent, u herce to platí dvojnásob. Výstižně to shrnul Honoré de Balzac: „*Bez velké vůle neexistují velké talenty.*“ nebo anglický dramatik G. B. Shaw: „*Co je důležitější, chceme-li dosáhnout úspěchu? Talent, nebo pracovitost? A co je důležitější u velocipedu: přední, nebo zadní kolo?*“ Mít talent, to je teprve začátek. Aby byl herec talentovaný, musí mít talent se svým talentem správně zacházet. Musí mít vůli, být cílevědomý, pracovitý. Mít Pokoru. A vášeň. A také kousek toho hereckého štěstí. Svou práci zakončím výrokem ruského klasika Antona Pavloviče Čechova „*Talent je práce na talentu.*“

6 Seznam použité literatury

6.1 Knižní publikace a odborné práce

- ČECHOV, Michail A., *O herecké technice*. Přel. Zoja Oubramová. Praha : Divadelní ústav, 1996. 131 s. ISBN 80-7008-054-X
- DIDEROT, Denis, *Herecký paradox*. Přel. Josef Pospíšil. Olomouc : Votobia, 1997. 155 s. ISBN 80-7198-187-7
- HŘÍBKOVÁ, Lenka, *Nadání a nadání*. Praha : Grada, 2009. 255 s. ISBN 978-80-247-1998-6
- LUKAVSKÝ, Radovan, *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 155 s.
- ŘÍČAN, Pavel, *Psychologie osobnosti (Obor v pohybu)*. Praha : Grada, 2007. 200 s. ISBN 978-80-247-1174-4
- STANISLAVSKIJ, Konstantin S., *Dotvoření herce (Kapitoly o pracovní a umělecké disciplíně herce, jeho etice a vzdělání)*. Přel. Jaroslav Hulák. Praha : Athos, 1949. 200 s.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin S., *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)*. Přel. Jaroslav Hulák. Praha : Athos, 1946. 463 s.
- VALERIÁN, William. *Divadlo jako svobodné vidění světa (divadlo a jazz)*. Diplomová práce. Praha : DAMU, 2016. 44 s.
- VOSTRÝ, Jaroslav, *Předpoklady hereckého projevu (Metodická příručka; učební text pro literárně-dramatické obory ZUŠ, hudebně-dramatická oddělení konzervatoří a dramatické obory vysokých uměleckých škol)*. Praha : Ministerstvo školství, tělovýchovy a mládeže ČR, 1991. 144 s.
- VOSTRÝ, Jaroslav, *O hereckém představování*. Metodická příručka. Praha : Okresní kulturní středisko Praha-západ, 1982. 45 s.

6.2 Internetové zdroje

Pannacz.com [online]. © 2016 [cit. 2016-10-08]. Talenty člověka a talentové testy. Dostupné z WWW: <<http://www.pannacz.com/knihy-ktere-doporucujeme.17/talenty-cloveka-a-talentove-testy.516.html>>

Pannacz.com [online]. © 2016 [cit. 2016-14-08]. Základní pohled na talenty. Dostupné z WWW: <<http://www.pannacz.com/knihy-ktere-doporucujeme.17/talenty-cloveka-a-talentove-testy.516.html>>

Wikipedia.cz [online]. © 2016 [cit. 2016-14-08]. Dědičnost proti prostředí. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Dedicnost_proti_prostredi>

Wikipedia.cz [online]. © 2016 [cit. 2016-15-07]. Talent (schopnost). Dostupné z WWW: <[https://cs.wikipedia.org/wiki/Talent_\(schopnost\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Talent_(schopnost))>

Wikipedia.cz [online]. © 2016 [cit. 2016-12-08]. Představa – Fantazie. Dostupné z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Predstava>>

Wikipedia.cz [online]. © 2016 [cit. 2016-10-08]. Polyhistor. Dostupné z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Polyhistor>>

Wikipedia.cz [online]. © 2016 [cit. 2016-12-08]. Schopnost. Dostupné z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Schopnost>>

Wikipedia.cz [online]. © 2016 [cit. 2016-20-07]. Vloha. Dostupné z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Vloha>>